

ADRIANA LUCIA NECULAI

**PARCURS ANALITIC
ÎN TEHNICA PIANISTICĂ**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

NECULAI, ADRIANA LUCIA

Parcurs analitic în tehnica pianistică / Adriana Lucia Neculai. - Cluj-Napoca : Mediamusica, 2009

Bibliogr.

ISBN 978-973-1910-51-2

786.2

Tehnoredactare computerizată și coperta: Ciprian Pop

© Copyright, 2010, Editura MediaMusica

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială pe orice support,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

 Media
Musica Editura MediaMusica

400079 – Cluj Napoca, str. I.C.Brătianu nr.25
tel. / fax. 264-598 958

**Dascălilor mei,
prof. METZGER WALTER
și prof. univ. dr. NINUCA POP,
pedagogi de o minunată calitate,
datorită cărora am perceput
studiul pianului similar
firescului respirației.**

Cuprins

ARGUMENT	5
CAPITOLUL I8	
ANATOMIA ȘI BIOMECANICA APARATULUI PIANISTIC.....	8
PREZENTARE ANATOMICĂ A APARATULUI PIANISTIC	8
<i>Coloana vertebrală</i>	8
<i>Scheletul membrului superior</i>	10
<i>Mușchii membrului superior</i>	13
BIOMECANICA APARATULUI PIANISTIC	15
<i>Forțele interne.....</i>	16
<i>Forțele externe</i>	18
<i>Aparatul pianistic – lanț cinematic închis și deschis</i>	20
CAPITOLUL II	
COMPONENTELE TEHNICII PIANISTICE	22
TEHNICA DE BRAȚ	23
<i>Greutatea naturală a brațului</i>	23
<i>Tonusul muscular.....</i>	25
<i>Mișcările brațului</i>	26
TEHNICA DE DEGETE	29
<i>Principii ale dezvoltării tehnicii de degete</i>	32
<i>Dezvoltarea funcțiilor fiziologice ale degetelor.....</i>	33
<i>Modalități de atac</i>	38
SINTEZA TEHNICII DE BRAȚ ȘI A TEHNICII DE DEGETE.....	43
<i>Unitatea aparatului pianistic</i>	44
<i>Gestica pianistică - produs final al sintezei tehnicii de braț și de degete.....</i>	45
CAPITOLUL III	
MIJLOACE DE CONSOLIDARE A TEHNICII PIANISTICE	50
MIJLOACE SPECIFICE DE CONSOLIDARE A TEHNICII PIANISTICE	
– GAME, EXERCIȚII, STUDII.....	50
<i>Studiul gamelor în învățământul pianistic preuniversitar</i>	51
<i>Exercițiile de degete.....</i>	67
<i>Studiile</i>	71
DEZVOLTAREA TEHNICII PIANISTICE PE BAZA LUCRĂRILOR DIN REPERTORIU	86
<i>Asimilarea și consolidarea deprinderilor tehnice elementare.....</i>	86
<i>Relația „repertoriu – dezvoltare a tehnicii pianistice” la nivel gimnazial și liceal</i>	99
ÎNCHEIERE	103
BIBLIOGRAFIE	107

Argument

Acumulările în planul calității, creșterea exigențelor și apetența manifestă spre performanță în toate domeniile, fenomene caracteristice ultimelor decenii ale secolului al XX-lea, au avut ecou și în învățământul muzical instrumental. Îndeosebi în ultimii ani, în instruirea pianistică de la toate nivelele, se observă tendința constantă de autodepășire, de accedere la pragurile cele mai înalte ale performanței muzicale.

Nivele superioare ale actului interpretării pianistice pot fi atinse însă doar după o îndelungată și judicioasă pregătire de specialitate, începând din clasele primare până la finalizarea studiilor muzicale superioare. Parcursul ascendent al perfecționării interpretării pianistice presupune, alături de acumularea cunoștințelor muzicale, dezvoltarea suportului practic al acesteia – *tehnica pianistică*.

Lucrarea de față își propune să surprindă aspecte ce caracterizează evoluția tehnicii pianistice într-un proces de dezvoltare firesc, cu trimiteri concrete ale incidenței lor în învățământul pianistic preuniversitar. Responsabilitatea conducerii constant ascendente, fără sincope, a procesului dezvoltării tehnicii pianistice revine profesorului de pian. El este ghidul ce îndrumă pașii elevilor în sfera trăirilor muzicale, incursiune asigurată practic de suportul tehnic instrumental. Măiestria cu care se îmbină, în predare, aceste două laturi, evident inseparabile, are un rol determinant în atingerea performanței în interpretare.

Conceptul de performanță în instruirea pianistică dobândește noi sensuri, strâns legat fiind de nivelele tot mai mari ale exigențelor competiționale. Indiferent pe ce treaptă a pregătirii se află – în învățământul preuniversitar sau universitar – pianistul interpret tinde mereu spre autodepășirea capacităților proprii. Pentru obținerea succesului în această întreprindere și satisfacerea cerințelor tot mai exigente, un factor primordial îl constituie eficiența muncii în general – al cărui rezultat se poate observa în timp, și eficiența fiecărui moment sau etape de studiu

care concură la consolidarea unui comportament pianistic performant. Pentru a se putea apropia cât mai mult de “adevăru”, de esența lucrărilor interpretate, pianistul va porni de la consolidarea suportului practic al actului interpretativ – tehnica pianistică. Reușita acestui proces este determinată, nu atât de cantitatea de efort și de timp depuse în studiu, cât de calitatea acestuia. Ne referim, în acest sens, la atingerea țelurilor propuse prin cele mai economice și adecvate căi, rezultatul acestei abordări fiind obținerea eficienței studiului și a progresului constant. După cum arăta și Ana Voileanu-Nicoară în prefața culegerii sale de exerciții tehnice *De luni până duminică*, este esențial ca “*tinerii învățăcei în ale artei*” să fie îndrumați spre “**cum, cât și ce trebuie să studieze în materie de tehnică pentru a obține maximum de folos într-un minimum de timp**”.¹

Ideea necesității formării și dezvoltării unei tehnici pianistice pe baza unor principii sistemice a apărut încă din secolul al XVIII-lea și a preocupat, până în zilele noastre, o întreagă pleiadă de compozitori-pedagogi și metodicieni. Pe acest parcurs, fiecare școală sau curent al pedagogiei pianistice a preluat din teoriile anterioare lor achizițiile pozitive și le-au perfecționat, pe baza înnoirilor aduse de evoluția artei pianistice, la rândul ei determinată de îmbogățirea și complexa diversificare a repertoriului pianistic. Deținem în prezent, pe baza acestor acumulări, un complex de principii pedagogice susținute științific și sistematizate pe diverse problematice ce se constituie, în ansamblul lor, în știința pedagogiei pianistice contemporane.

Având ca suport aceste principii, procesul dezvoltării tehnicii pianistice a avut mereu un parcurs ascendent, asigurând bazele aspirației către performanță. Acest fenomen, determinat în principal de competiția acerbă a valorilor, antrenează nu doar elemente supradotate, cu talent înăscut, ci și un mare număr de elevi și studenți pianiști cu dotare muzicală medie, care depun eforturi de excepție pentru a se încadra în echipa „performerilor”.

¹ Ana Voileanu-Nicoară, *De luni până duminică, Exerciții tehnice pentru pian*, clasele VIII-X, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1963, p. 3

Se observă, de asemenea, tendința de a atinge performanța încă din primii ani ai școlirii pianistice. Numeroasele competiții și concursuri, la nivel național sau internațional, stimulează apetitul micilor pianiști pentru depășirea propriilor limite și atingerea unor performanțe superioare în plan muzical. Este însă, foarte important de a se construi parcursul spre performanță prin acumulări tehnice și muzicale treptate, fără salturi, urmându-se etapă cu etapă dezvoltarea pianistic-muzicală firească.

Ca și în orice alt domeniu, și în cadrul procesului de instruire pianistică performanța generează progres, în acest caz progresul artei interpretative pianistice. Fiind însă vorba despre un proces educativ, este imperios necesar ca, la toate nivelele de pregătire, conceptul de performanță să fie asociat cu cel de armonie și echilibru al dezvoltării în plan tehnic-muzical. Rolul de a asigura echilibrul acestui demers revine pedagogului-pianist care trebuie să discearnă, în cazul fiecărui elev îndrumat, între aspirațiile spre pragurile performanței și posibilitățile reale de atingere a lor. În acest fel, el va putea conduce un proces al instruirii pianistice ascendent-unitar, armonizând exigențele actuale sporite ale execuției pianistice cu capacitățile tehnic-muzicale ale elevilor săi. Se asigură astfel un traiect continuu ascendent, fără sincope, al procesului de dezvoltare a tehnicii pianistice.

Capitolul I

Anatomia și biomecanica aparatului pianistic

Prezentare anatomică a aparatului pianistic

Aparatul pianistic² este alcătuit din segmentele anatomice ale membrului superior – braț, antebrăț, mână – și articulațiile acestora – umăr, cot, încheietura mâinii, articulațiile falangelor degetelor. Deși nu face parte integrantă din acest ansamblu anatomic, coloana vertebrală are un rol însemnat în desfășurarea activității pianistice. Ea este axa osoasă de bază care contribuie la menținerea ținutei corecte, atât în poziția ortostatică cât și în poziția așezată – în cazul de față, așezarea la pian.

Folosirea corectă a brațului în execuția pianistică este în directă relație cu statica coloanei vertebrale.

Tulburările de statică ale coloanei (atitudinile vicioase, deformările) au un impact major în desfășurarea activității pianistice. Este argumentul care ne-a determinat să includem în lucrarea de față, alături de aspecte ale funcționării aparatului pianistic, și implicațiile funcționale ale coloanei vertebrale în activitatea pianistică.

Coloana vertebrală

Scheletul trunchiului este format din coloana vertebrală, stern, coaste și bazin. În cadrul lui, coloana vertebrală reprezintă scheletul axial, cu triplu rol de ax de susținere a corpului, de protejare a măduvei spinării și de participare la mișcările trunchiului și capului.

² termenul aparține școlii moderne de pedagogie pianistică

Coloana vertebrală este compusă din 33 – 34 vertebre suprapuse, având fiecare caracteristici speciale (figura 1).

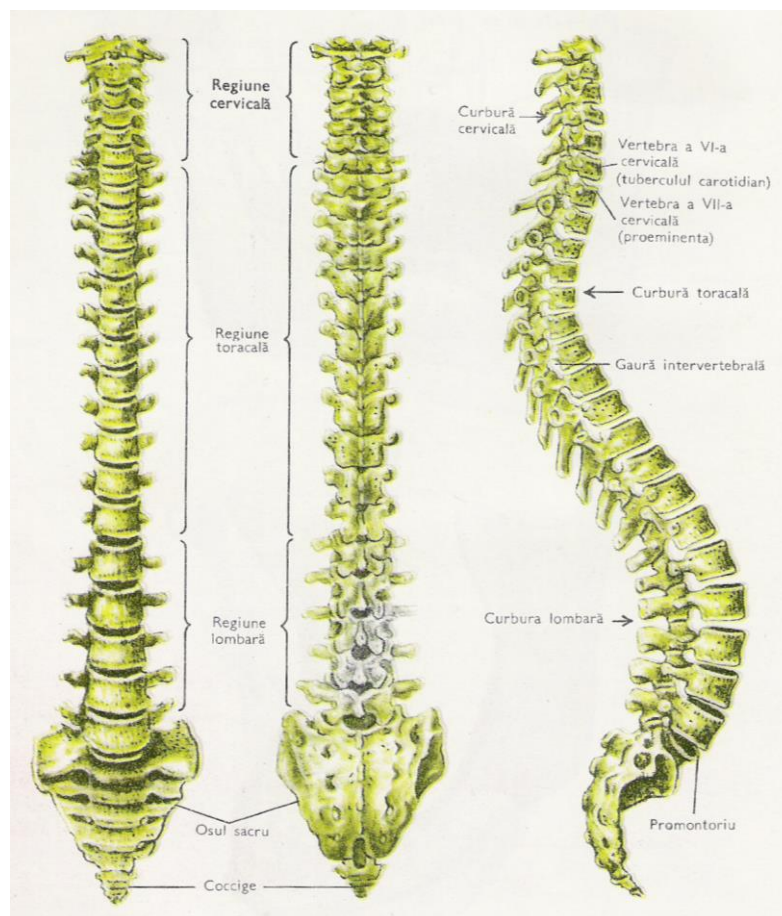


Fig. 1, coloana vertebrală

După regiunile coloanei, se disting: 7 vertebre cervicale, 12 vertebre toracale, 5 vertebre lombare, 5 vertebre sacrale, sudate într-un singur os – osul sacru – și la nivel pelvian, 4 sau 5 vertebre involuate și sudate între ele, formând osul *coccis*.

Văzută în plan frontal, coloana vertebrală este rectilinie, orice deviație de la aceasta fiind considerată patologică. În plan sagital (din profil) coloana prezintă patru curburi fiziologice, corespunzătoare regiunilor ei:

- curbura cervicală – cu convexitate anterioară
- curbura toracă (dorsală) – cu concavitate anterioară
- curbura lombară – cu convexitate anterioară
- curbura coloanei pelviene – cu concavitate anterioară

Scheletul membrului superior

Scheletul membrului superior este format din scheletul centurii scapulare – claviculă și omoplat – și scheletul membrului superior liber – braț, antebraț, mână (figura 2).

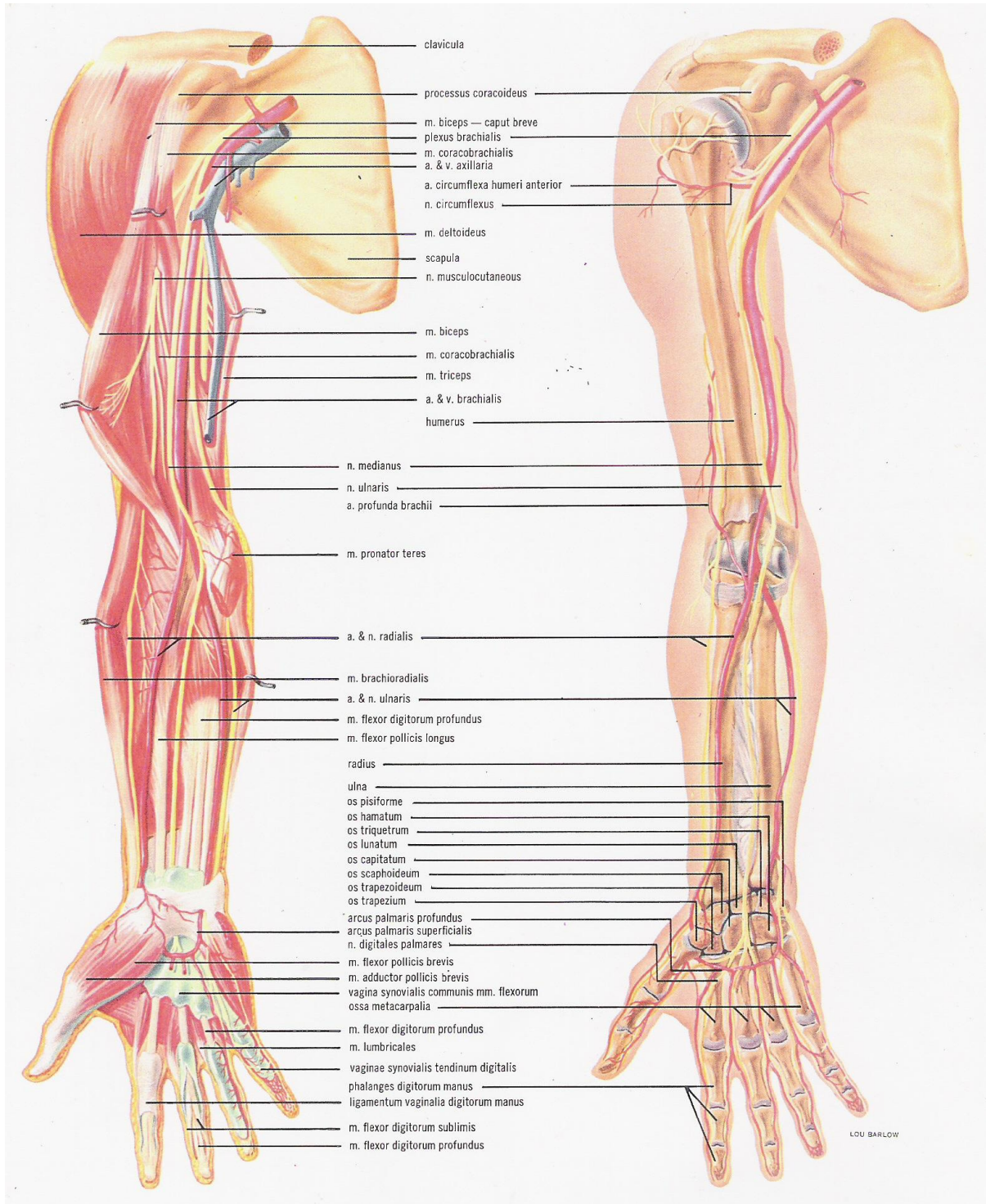


Fig. 2, membrul superior

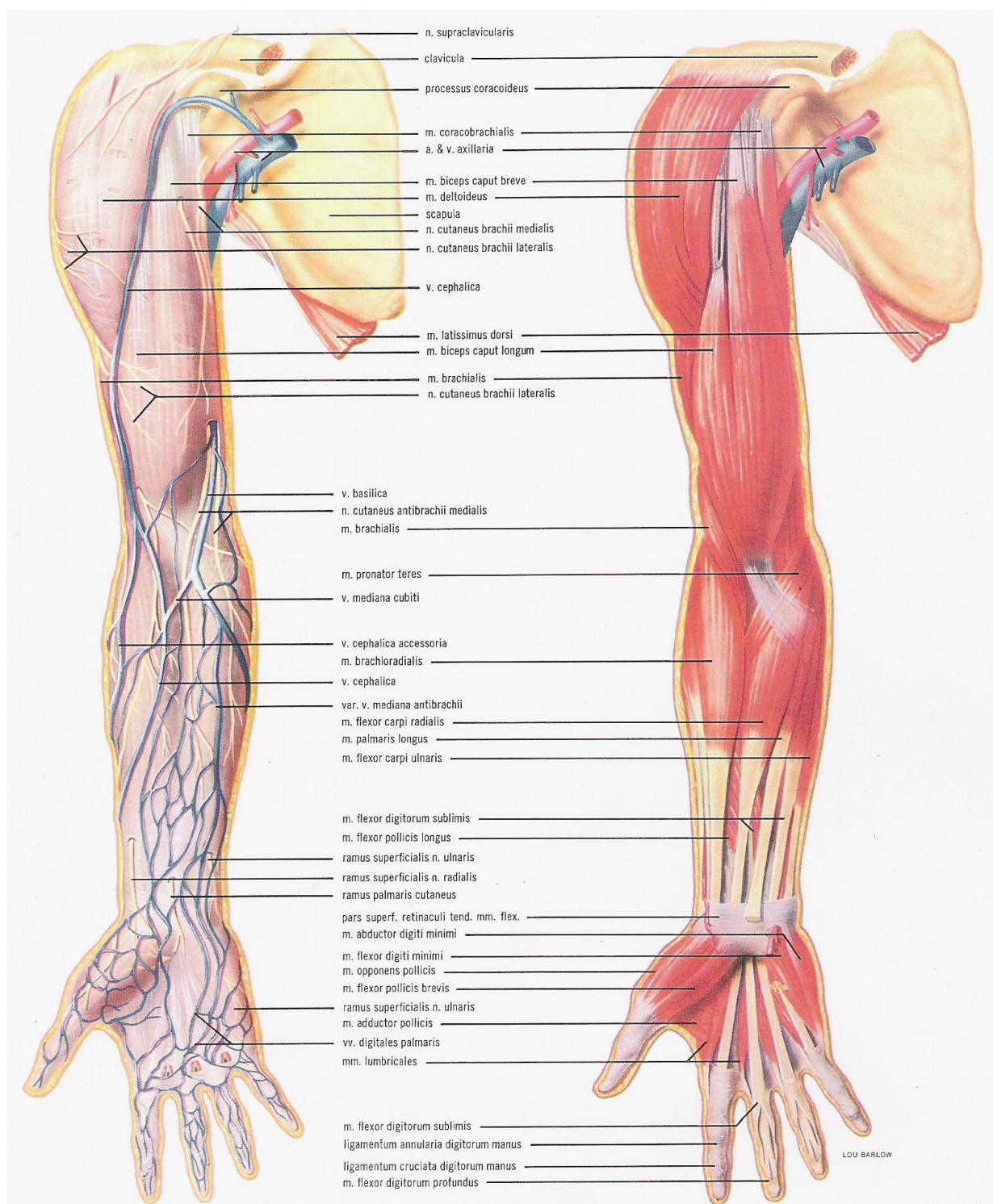


Fig. 3, membrul superior

Umărul este format din oasele centurii scapulare – clavicula și scapula (omoplatul) care leagă membrul superior de torace.

Brațul. Osul brațului – *humerus* – se leagă prin extremitatea sa distală (la nivelul articulației cotului) cu antebrățul.

Antebrațul. Scheletul antebrațului prezintă lateral osul *radius* și medial – osul *ulna*. La extremitatea lor distală, acestea se articulează cu oasele mâinii.

Mâna. Scheletul mâinii este alcătuit din oasele carpiene, oasele metacarpiene și falangele digitale – oasele degetelor (figura 4).

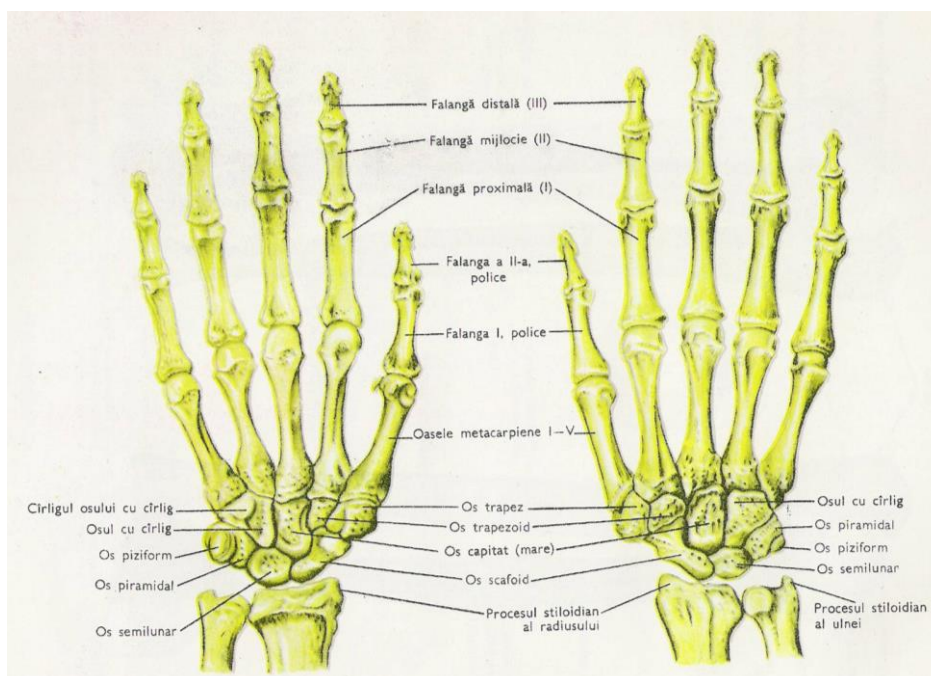


Fig. 4, oasele mâinii, văzute palmar și dorsal

Oasele carpiene formează masivul carpian, compus din opt oase scurte așezate pe două rânduri. Rândul proximal cuprinde oasele *scafoid*, *semilunar*, *piramidal* și *pisiform* iar rândul distal, oasele *trapez*, *trapezoid*, *osul mare*, și *osul cu cârlig*.

Oasele metacarpiene formează cinci colonete numerotate de la I la V dinspre lateral spre medial. Se articulează cu oasele carpiene din rândul distal.

Oasele degetelor (falangele). În afară de police, care are numai două falange, toate celelalte degete au câte trei: falanga I, proximală, falanga a II-a, medie, falanga a III-a distală.

Mușchii membrului superior

Mușchii membrului superior sunt grupați în patru regiuni – mușchii umărului, brațului, antebrațului și mâinii (figurile 2, 3).

Mușchii umărului (figura 5) cuprind *supraspinosul*, *infraspinosul*, *subscapular*, *rotund mare*, *rotund mic*, acoperiți de mușchiul *deltoid* – cel mai voluminos dintre mușchii umărului, care formează rotunjimea acestuia.

Mușchii brațului (figura 5) cuprind mușchii regiunii anterioare – *bicepsul brahial*, *coracobrahial*, *brahial* și mușchiul regiunii posterioare – *tricepsul brahial*.

Mușchii antebrațului (figura 5) se grupează în trei regiuni. Mușchii regiunii anterioare a antebrațului sunt dispuși în două straturi. Din stratul superficial fac parte *rotundul pronator*, *flexor radial* și *flexor ulnar* al carpului, *palmar lung* și *flexor superficial* al degetelor. Stratul profund cuprinde *flexorul profund* al degetelor, *flexorul lung* al policelui și *pătratul pronator*.

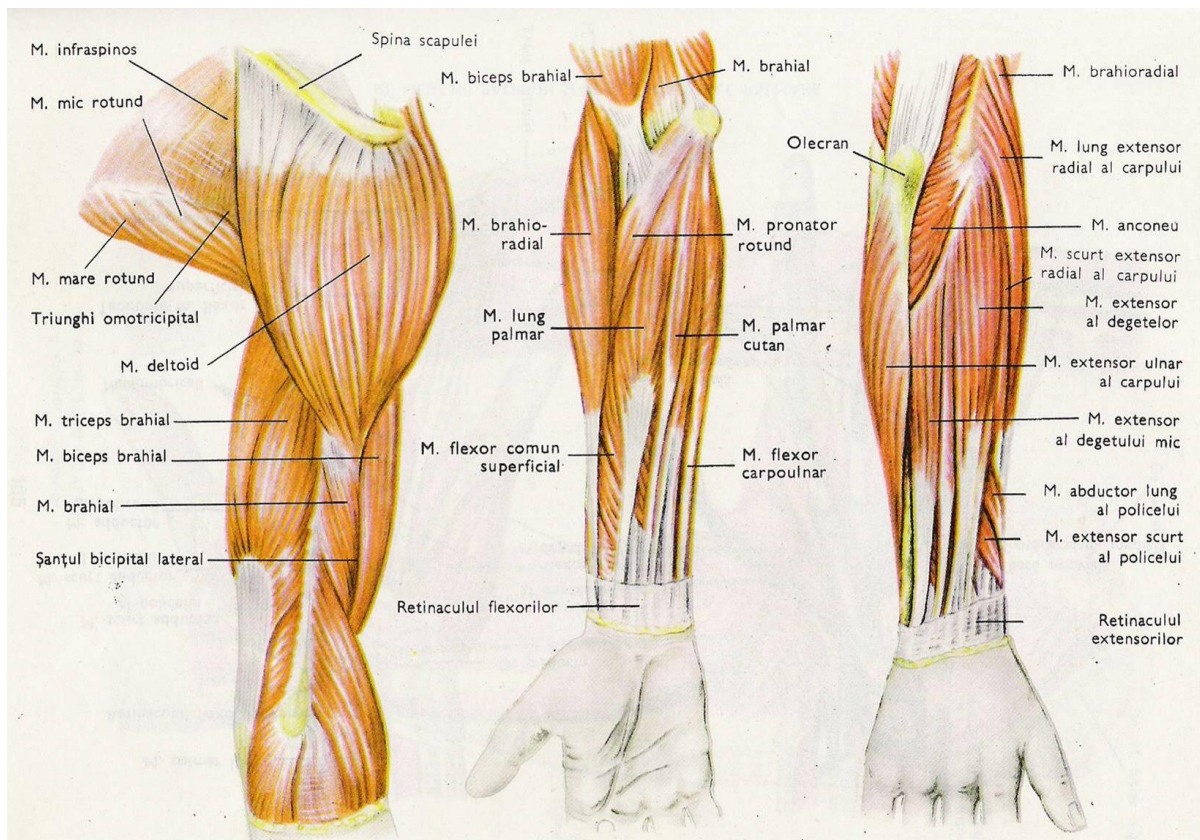


Fig. 5, mușchii umărului, brațului și antebrațului

Mușchii regiunii laterale a antebrațului sunt mușchiul *brahioradial*, *lungul și scurtul extensor*, *radial al carpului* și mușchiul *supinator*. Mușchii regiunii posterioare sunt – în plan superficial – *anconeul*, *extensorul degetelor*, *extensorului degetului mic*, *extensor ulnar al carpului*, iar în plan profund – *mușchiul abductor lung al policelui*, *extensor scurt* și *extensor lung al policelui* și *extensorul indexului*.

Mușchii mâinii (figura 6)³. Mâna posedă un aparat muscular complex, reprezentat de mușchi doar pe fața sa palmară și în spațiile interosoase. Ei sunt grupați în trei regiuni.

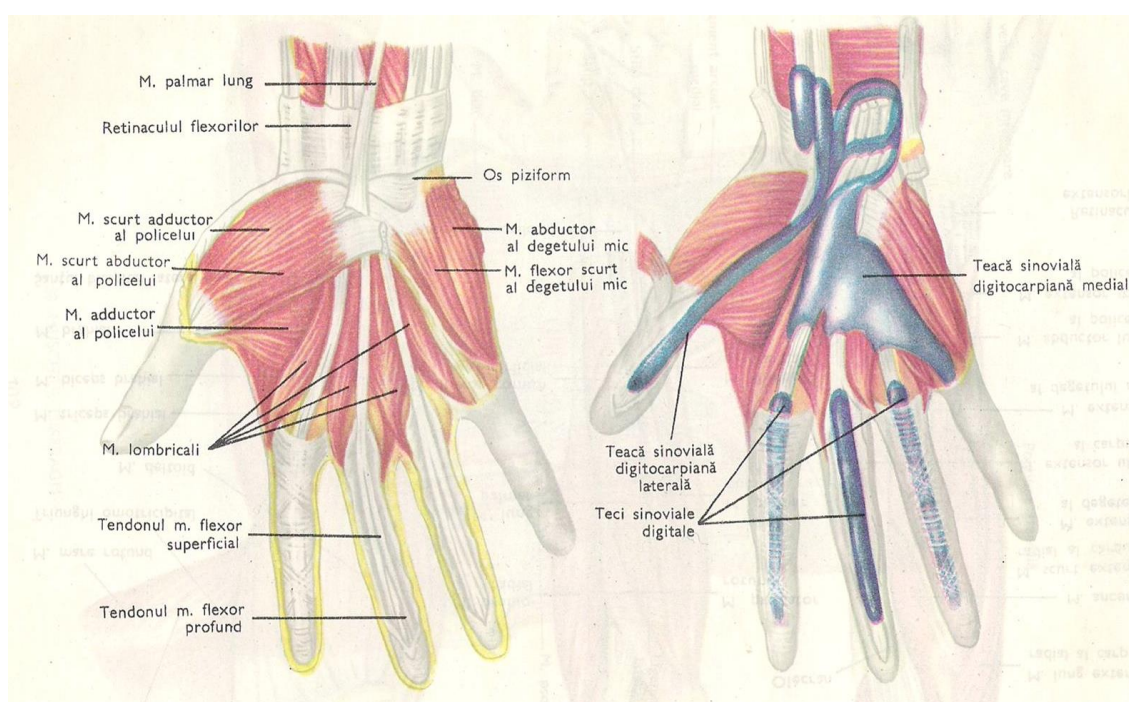


Fig. 6, mușchii palmari și tecile sinoviale palmare

Regiunea laterală (tenară) cuprinde mușchii ce deservesc policele: *mușchiul abductor al policelui*, *opozant al policelui*, *scurt al policelui*, *adductor al policelui*.

Regiunea medială (hipotenară) cuprinde mușchiul *flexor scurt al degetului mic*, *abductor* și *opozant al degetului mic*.

Regiunea palmară medie cuprinde mușchii *lombricali* și *interosoși*.

³ figurile 1, 4, 5, 6 sunt preluate din Dem. Theodorescu, *Mic atlas de anatomia omului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982, p. 62, 74, 103, 104

Tendoanele mușchilor flexori ai degetelor prezintă formațiuni speciale pentru alunecare numite teci sinoviale (figura 6). Acestea sunt tecile digitale – pentru degetele II, III, IV și teci digitocarpene – pentru police și pentru degetul mic. Această ultimă teacă cuprinde la nivelul palmei și celelalte tendoane flexoare.

Biomecanica aparatului pianistic

Știință de sinteză, biomecanica se ocupă de analiza anatomo-funcțională a mișcărilor umane sub aspectul legilor mecanicii. Termenul de *biomecanică* provine din îmbinarea a două cuvinte din limba greacă "bios" (viață) și "mehané" (mașină).

Considerând organismul uman ca o "mașină vie", biomecanica abordează nu doar analiza mecanică a mișcărilor ci și efectele lor asupra organelor care realizează aceste mișcări.

Importanța cunoașterii acestor aspecte, în orice activitate fizică complexă, este subliniată de Clement C. Baci: "[...] numai cunoscând legile mișcărilor se poate prevedea rezultatul lor în condiții diferite, se pot da la iveală izvoarele greșelilor în mișcări, se poate aprecia în mod just eficacitatea mișcărilor, se pot găsi căile pentru perfecționarea lor și, în ultimă instanță, se pot crea mișcările care corespund în cel mai înalt grad, sarcinilor motrice propuse".⁴

Deoarece execuția pianistică și procesul dezvoltării tehnicii pianistice implică un ansamblu de mișcări cu un grad sporit de complexitate, considerăm potrivit a aborda activitatea aparatului pianistic și din acest unghi de vedere. În acest sens vom detalia aspectele referitoare la obținerea eficacității mișcărilor pianistice.

⁴ Clement C. Baci, *Anatomia funcțională și biomecanica aparatului locomotor*, Editura Sport-Turism, București, 1977, p. 9

În cercetarea mișcărilor sub aspectul legilor biomecanicii un loc aparte îl ocupă studiul **forțelor** care pun în mișcare aparatul locomotor. Organismul uman fiind considerat ca transportor și transformator de energie, se are în vedere importanța interacțiunii dintre **forțele interne** (ale corpului omenesc) - impulsul nervos, contracția musculară, pârghiile osoase, mobilitatea articulară și **forțele externe** (ale mediului) - gravitația, inerția, diverse rezistențe, în realizarea mișcărilor. În decursul evoluției sale filogenetice omul și-a perfecționat continuu mișcărilor, economisind forțele interne pe seama utilizării masive a celor externe. Acest principiu fundamental al anatomiei funcționale și al biomecanicii are o importantă aplicabilitate în activitatea pianistică, conducând la desăvârșirea mișcărilor pianistice și implicit la consolidarea tehnicii pianistice.

Ne vom opri, pe scurt, asupra caracteristicilor principale ale forțelor interne și externe implicate în mișcărilor pianistice.

Forțele interne

Dintre forțele interne, *impulsul nervos* este prima forță ce contribuie la declanșarea și apoi realizarea mișcării. Impulsul nervos comandă contracția musculară la nivelul segmentului solicitat și asigură, în condiții de concentrare nervoasă, coordonarea activității musculare la celelalte segmente. De asemenea, impulsul nervos controlează implicarea celorlalte forțe interne în mișcare.

Contracția musculară este a doua forță internă ce intervine în realizarea mișcării. Ea reprezintă reacția mușchilor sau a grupurilor musculare la stimulul impulsului nervos. Impulsurile nervoase, sau biocurenții nervoși, produc contracții musculare, transformând energia nervoasă în energie musculară. Referindu-se la forța musculară, A.Demeter arată că ea: "...reprezintă capacitatea aparatului neuromuscular de a învinge o rezistență, prin mișcare, pe baza contracției musculare."⁵

⁵ Ionel Șanta, *Culturism*, Universitatea "Avram Iancu", Cluj-Napoca, 2001, p. 3

Tonusul muscular, fenomen neuro-muscular reflex, este cel ce conferă mușchiului proprietatea fundamentală de a se contracta ca urmare a impulsurilor nervoase.

Contractia musculară se manifestă la nivelul fiecărei fibre musculare, acestea eliberând un maxim de energie de care sunt capabile în acel moment. Mușchiul, în totalitatea lui, este capabil să se contracte cu intensități variate, determinând eliberări energetice diferite.

Trebuie subliniat, de asemenea, că, în realizarea unei mișcări, mușchii nu acționează izolat ci în lanțuri musculare. În acest sens este important controlul sincronizării acțiunilor musculare, astfel ca la nivelul fiecărui grup muscular să se instaleze minima contracție necesară realizării acțiunii propuse.

Pârghiile osoase reprezintă a treia forță care intervine în realizarea mișcării. Segmentele osoase contribuie la efectuarea mișcării sub acțiunea contracției musculare.

Contractiile musculare atrag deplasarea segmentelor osoase la nivelul inserțiilor musculare, energia musculară transformându-se în energie mecanică. Segmentele osoase asupra cărora acționează grupurile musculare se comportă, relativ, ca pârghiile din fizică, având rolul de a echilibra forțele. În mișcările pianistice, importanța acțiunii pârghiilor osoase constă în realizarea dispozițiilor lor în acele poziții în care consumul de energie musculară să fie minim.

Mobilitatea articulară reprezintă un factor activ în realizarea mișcărilor. Deplasarea segmentelor osoase, sub acțiunea contracțiilor musculare, antrenează, în lanțul mecanismelor motorii și articulațiile. Forma și gradul de libertate al articulațiilor determină direcția și amplitudinea mișcărilor. Dezvoltarea mobilității articulare este importantă în activitatea pianistică, conducând la economia de energie prin schimbări rapide și fine în dispoziția segmentelor aparatului pianistic în cele mai avantajoase poziții pentru acțiunea propusă.

În procesul perfecționării mișcărilor pianistice este importantă, nu neapărat obținerea unei forțe în sine, ci dezvoltarea capacității de a grada forțele.

De asemenea, este esențial ca pianistul să resimtă kinestezic subtilele diferențieri ale efectelor forței, să le evalueze și să le memoreze, în vederea obținerii rezultatelor sonore propuse.

Forțele externe

Specularea forțelor externe în activitatea pianistică contribuie la sporirea randamentului mișcărilor prin economie de efort, ceea ce va permite solicitarea aparatului pianistic timp mai îndelungat fără apariția senzației de oboseală.

Forța gravitațională este cea mai importantă forță externă ce acționează asupra mișcărilor. Ea acționează întotdeauna în plan vertical, de sus în jos. Raportând mișcarea la forța gravitației, Clement C. Baciuc arată că: "...mișcarea este o formă răzvrătită a materiei vii față de gravitație, care tinde să imobilizeze corpurile la sol".⁶

În activitatea pianistică specularea forței gravitaționale are efect îndeosebi asupra segmentelor aparatului pianistic de masă mare - braț, antebraț - care, dintr-o poziție de susținere musculară sunt lăsate să cadă spre clape. Efectul gravitației asupra aparatului pianistic poate fi dozat. În funcție de sonoritatea imaginată în auzul interior, pe baza unui control senzorial kinestezic rafinat, pianistul va putea lăsa brațul să cadă sub efectul gravitațional, cu o greutate mai mare sau mai mică, prin încetarea totală sau parțială a susținerii lui.

Folosirea eficientă a forței gravitaționale în execuția pianistică se realizează prin cultivarea și rafinarea senzațiilor kinestezice legate de aprecierea greutății brațului în raport cu stimulii auditivi ce propun o anumită sonoritate.

Inerția reprezintă forța externă ce prelungește starea de fapt a unui corp, la un moment dat. Forța inerției se manifestă în două moduri - "inerția de imobilitate", când un corp aflat în stare de repaus tinde să rămână în repaus și inerția de mișcare, sau "legea vitezei câștigate", când un corp aflat în mișcare

⁶ C. Clement Baciuc, *op.cit.*, p. 155

tinde să-și păstreze continuitatea mișcării. Ambele moduri de manifestare ale inerției pot fi anihilate doar prin intervenția forțelor interne. Astfel, în momentul începerii unei mișcări, forțele interne trebuie să învingă inerția de imobilitate și invers, pentru oprirea unei mișcări forțele interne trebuie să învingă inerția de mișcare câștigată.

În activitatea pianistică un rol important îl are inerția de mișcare. În pasajele rapide, pe aceeași direcție de deplasare a mâinii, se poate folosi inerția de mișcare prin exploatarea elanului inițial al mișcării în execuția întregului pasaj, reducând la minimum contracțiile pe toată durata mișcării.

Ca și în cazul speculării forței gravitaționale, exploatarea eficientă a forței de inerție se asimilează treptat în procesul perfecționării tehnicii pianistice, conducând spre economia de energie și efort propriu.

Forța de reacție a suprafeței de sprijin este forța externă care se manifestă după principiul legii dinamicii conform căreia "*reacțiunea este întotdeauna egală cu acțiunea și de sens contrar*"⁷. În execuția pianistică, forța de reacție a suprafeței de sprijin este reprezentată de forța inerției de imobilitate a clapei ce se opune egal și în sens contrar acțiunii exercitate asupra ei.

Învingerea acestei forțe, la nivelul diferitelor tipuri de pian, cu grade diferite de rezistență a clapelor la acțiunea de atac (așa-zisele clape mai "ușoare" sau mai "grele"), ține de abilitatea pianistului de a-și adapta și doza energiile proprii de atac.

Alte forțe externe, cum sunt forța de frecare, presiunea atmosferică și rezistența aerului au o implicare minoră în activitatea execuției pianistice, din acest motiv nu vom insista asupra lor.

În concluzie, putem afirma că în execuția pianistică, cunoașterea acțiunii forțelor interne și externe este esențială, iar abilitatea de a economisi forțele interne pe seama exploatării celor externe este produsul acestei cunoașteri și unul dintre elementele principale ale perfecționării tehnicii pianistice. Rezultatul

⁷ A. Pitiș, I. Minei, *Tratat de artă pianistică*, Editura Muzicală, București, 1982, p.163

final al acestei achiziții este obținerea unei economii de forță care va permite solicitarea aparatului pianistic timp mai îndelungat fără senzația de oboseală.

Aparatul pianistic – lanț cinematic închis și deschis

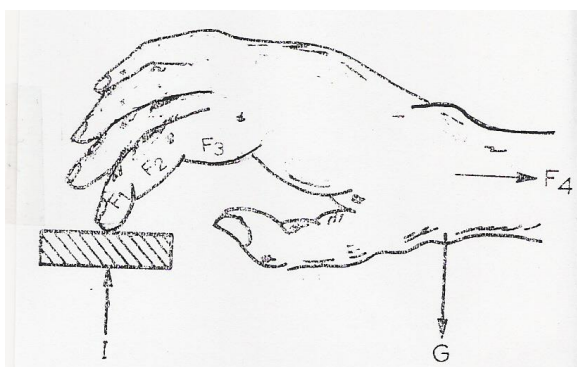
Privit din unghiul biomecanicii, aparatul pianistic, pornind de la articulația umărului, braț, antebraț, palmă și până la falanga distală a degetului, se constituie în lanț cinematic, cu două posibile variante:

a) lanț cinematic deschis - când unul dintre capete este liber (deci aparatul pianistic nu este sprijinit în pian)

b) lanț cinematic închis - când ambele capete sunt fixate (deci aparatul pianistic este sprijinit pe clape)

În momentul emisiei unui singur sunet, prin atacul tastei cu un deget, aparatul pianistic realizează cu acesta un lanț cinematic închis, în timp ce, în raport cu fiecare din celelalte degete, aparatul pianistic se va constitui în lanț cinematic deschis. Din schema alăturată se pot desprinde realele posibilități de folosire a forțelor externe (a gravitației, în acest caz) pentru economisirea efortului cheltuit prin utilizarea celor interne.

În acest exemplu forța gravitațională este folosită pentru căderea aparatului pianistic pe tastă cu sprijin pe degetul 2.⁸



- a) deget care alcătuiește cu restul aparatului pianistic un lanț cinematic închis
- b),c),d),e) - degete care alcătuiesc cu restul aparatului pianistic lanțuri cinematice deschise
- G = forța gravitației
- I = forța inerției clapei
- $F_1 F_2 F_3 F_4$ = forța de tracțiune a flexorilor care valorifică acțiunea forței gravitaționale și împiedică intrarea segmentelor în extensie unul față de altul.

⁸ după A. Pitiș, I. Minei, *op.cit.*, p. 186

În momentele de salturi deasupra claviaturii, când aparatul pianistic se constituie în lanț cinematic deschis, segmentele acestuia, în afara articulației umărului și mușchilor dorsali, care îl susțin, se vor afla într-o stare de tonus muscular.

În ambele cazuri, fie că aparatul pianistic realizează mișcarea ca lanț cinematic închis sau deschis, segmentele acestuia sunt interdependente, ele acționând într-un tot unitar.

Capitolul II

Componentele tehnicii pianistice

Înțelesul global al termenului de *tehnică pianistică* conduce la ideea implicării întregului aparat pianistic în ceea ce, generic putem denumi, procesul de exprimare pianistică. Aparatul pianistic (expresia aparține școlii moderne de pedagogie pianistică) cuprinde într-o unitate indisolubilă mâna (cu articulațiile falangelor, oaselor metacarpiene și carpiene), antebrațul, cotul, brațul, umărul și mușchii dorsali. Acțiunea fiecărui segment determină o reacție a segmentului superior lui, astfel că mișcările pianistice, chiar și cele mai simple, determină, prin procesul interacțiunii, angrenarea întregului aparat pianistic. Bineînțeles, în funcție de scopul urmărit, anumite segmente pot fi solicitate în mai mare măsură, în raport cu altele. Este esențial însă ca pianistul să conștientizeze rolul și aportul fiecăruia în execuția propriu-zisă, pentru a putea atinge nivelul maximei eficiențe, în rezolvarea unei dificultăți tehnice, cu un minim de efort necesar.

În terminologia de specialitate se mai folosesc noțiunile de "aparat pianistic mare" – noțiune ce înglobează antebrațul, cotul, brațul și umărul și "aparat pianistic mic" – denumire ce include *poignet*-ul, mâna și degetele.

Am încercat să argumentăm, în cele de mai sus, ideea interdependenței segmentelor aparatului pianistic și a funcționării unitare a acestuia, idee ce conduce spre înțelesul sintetizator al noțiunii de tehnică pianistică. În cercetarea pedagogică, din rațiuni didactice de sistematizare, s-a impus însă defalcarea tehnicii pianistice în două componente – tehnica aparatului pianistic mare – denumită generic **tehnica de braț**, și tehnica aparatului pianistic mic, cunoscută sub denumirea de **tehnică de degete**. În plan fizic, concret, în activitatea efectivă a execuției pianistice, precum și în procesul asimilării cunoștințelor și deprinderilor pianistice, nu se poate acționa separat asupra fiecăreia dintre aceste

două tehnici, elementul braț și elementul deget aflându-se într-o permanentă interacțiune. Această delimitare servește doar studierii detaliate, teoretice, a tuturor mecanismelor, fenomenelor și proceselor implicate în activitatea efectivă a brațului și degetelor în timpul cântatului la pian.

Din aceste rațiuni, vom urma această cale a tratării separate a elementelor tehnice de la nivelul celor două importante segmente ale aparatului pianistic. Astfel, în subcapitolul destinat *tehnicii de braț* vom încerca să surprindem probleme legate de funcționarea antebrațului, cotului, umărului și mușchilor dorsali, iar subcapitolul *tehnica de degete*, va cuprinde referiri la palmă, *poignet* și mâna în ansamblul ei.

Tehnica de braț

Greutatea naturală a brațului

În instruirea pianistică o bună dezvoltare a tehnicii de braț presupune obținerea dezinvolturii brațului în efectuarea tuturor mișcărilor proprii activității pianistice. Vizând acest lucru, se va urmări folosirea acestor mișcări pe principiul eficienței și economiei de forță, implicând la nivel maxim, în toate acțiunile, senzația de *greutate naturală a brațului*. Economia de efort care poate fi realizată prin aportul greutatei brațului se bazează pe specularea unei forțe externe, aceea a gravitației. În acest caz, emisia sunetului nu implică efortul de apăsare a clapei, ci este rezultatul căderii brațului, sub acțiunea forței gravitaționale, cu sprijin pe vârful degetului.

Conștientizarea senzației de greutate naturală a brațului trebuie urmărită încă din primul an de instruire pianistică. Pentru a obține senzația greutatei propriului braț, sunt utilizate cu elevii pianiști începători exercițiile numite *căderi de braț* - întregul braț este ridicat deasupra claviaturii (cu un unghi de 100-110 grade între braț și antebraț), susținut din umăr câteva secunde, apoi lăsat să cadă liber sub acțiunea forței gravitaționale. La început brațul va fi lăsat

în cădere liberă pe lângă corp, apoi, când micul pianist și-a însușit primele noțiuni de așezare a mâinii pe claviatură, căderea poate fi oprită cu sprijinul unui deget pe clapă.

Un rol important în executarea corectă a exercițiului și obținerea senzației de greutate a brațului îl are articulația umărului. În momentul susținerii brațului apare contracția musculară la nivelul umărului și omoplatului, în timp ce, celelalte segmente - braț, antebraț, mână - rămân într-o stare de semicontrație musculară numită *tonus muscular*. Senzația de greutate naturală a brațului poate fi obținută numai dacă, în timpul exercițiului, segmentele mai sus amintite - braț, antebraț, mână - nu se crispează (musculatura lor nu se contractă), rămân deci în stare de *veghe musculară*, iar căderea brațului este determinată exclusiv de forța gravitațională și nu de aruncarea voluntară a acestuia. În acest fel elevul va obține senzația greutății brațului său dată de nivelul contracției musculare a umărului și omoplatului, urmată de dispariția acestor contracții, prin căderea liberă a brațului. Obținerea acestei senzații constituie punctul de plecare în eficientizarea mișcărilor pianistice pe baza principiului folosirii la maximum a forțelor externe (gravitația, inerția, diverse rezistențe) și la minimum a celor interne (impulsul nervos, contracția musculară, pârghiile osoase, mobilitatea articulară). Astfel, în exercițiul căderii de braț cu sprijin pe clapă, sunetul este obținut prin exploatarea forței gravitaționale, singura forță internă ce va interveni fiind contracția musculară la nivelul umărului, omoplatului și a degetului ce va susține greutatea brațului.

Pe măsura asimilării unor noi cunoștințe și deprinderi de tehnică pianistică se vor îmbogăți și diversifica senzațiile la nivelul aparatului pianistic mare. Pentru un mai sensibil control asupra acțiunii brațului va fi conștientizată, alături de greutatea lui, o altă dimensiune fizică - **masa** brațului (masa fiind cantitatea de substanță pe care o conține un corp). Astfel se vor putea realiza diferențieri din ce în ce mai fine în dozarea energiilor ce acționează asupra masei brațului. Energia necesară în acționarea clapelor este exprimată prin formula energiei cinetice (energia de mișcare) pe care aparatul pianistic o

transmite clapei: $E = \frac{mv^2}{2}$. Combinarea diversă a acestor doi factori, "m" - masa aparatului pianistic (factor constant) și "v" - viteza de atac a degetelor (factor variabil), determină obținerea unei scări foarte fin diferențiate de energii și implicit obținerea unor senzații din ce în ce mai diversificate pentru efectuarea mișcărilor pianistice.

Tonusul muscular

Pentru înțelegerea deplină a proceselor în plan fizic-mecanic ce stau la baza acțiunii brațului în activitatea pianistică, vom reveni și detalia noțiunea de *tonus muscular*. Tonusul muscular poate fi definit ca o *starea specială de semicontrație pe care mușchiul o prezintă și în repaus și care îi conservă relieful*.⁹

Tonusul este starea în care segmentele corpului omenesc sunt susținute unele față de altele prin această semicontrație musculară, susținere care nu este percepută ca un efort. Poziția ortostatică a omului este reprezentată de tonusul muscular - omul se mișcă liber, fără a-și resimți greutatea corpului sau contracțiile minimale ce intervin în susținerea segmentelor corpului unele față de altele.

În planul activității pianistice, tonusul reprezintă susținerea cu un minim de efort a unui segment al aparatului pianistic de către segmentul superior lui. Se realizează astfel o stare de "veghe", de pregătire, care apare reflex și care susține segmentele aparatului pianistic în poziții favorabile viitoarei activități. În afara momentelor de contracție musculară necesare emiterii sunetelor, restul activității musculare care vizează coordonarea și continuitatea mișcărilor - menținerea clapei după atac cu un foarte ușor sprijin, suspendarea brațului deasupra claviaturii în pauze, respirații, alte goluri de sonoritate - va trebui să se realizeze cu acel minim de efort reprezentat de tonusul muscular. Starea de tonus

⁹ A. Pitiș, I. Minei, *op. cit.*, p. 145

reprezintă așadar fondul de bază al întregii activități musculare din execuția pianistică, starea de predispoziție în orice moment a aparatului pianistic pentru viitoarele solicitări. Este necesar însă a se face distincția între noțiunea de tonus muscular și cea de relaxare. Starea de tonus minimal este uneori interpretată ca stare de relaxare totală, ceea ce în timpul execuției la pian este imposibil de realizat. Singurul moment în care aparatul pianistic se află în stare de relaxare apare în cazul în care mușchii omoplatului și umărului nu sunt solicitați, iar segmentele următoare - brațul, antebrațul, mâna, atârnă inert, sub acțiunea forței gravitaționale.

În concluzie, exploatarea stării de tonus muscular în toate momentele posibile din timpul execuției pianistice stă la baza însușirii unei tehnici pianistice eficiente și reprezintă un element indispensabil în obținerea performanței artistice.

Mișcările brațului

În execuția pianistică, activitatea de bază a brațului constă în intrările și ieșirile din pian, precum și în deplasarea brațului deasupra claviaturii. Ansamblul acestor acțiuni este cuprins în noțiunea generică de "mișcări ale brațului". În literatura de specialitate, privitor la activitatea brațului în actul execuției pianistice, este frecvent întâlnită expresia "dezinvoltura brațului". Înțelesul complex al acestui, în ultimă instanță, deziderat al fiecărui pianist în devenire, se referă la funcționarea firească a brațului, cu maximă economie de energie și efort, pe baza speculării forțelor externe (gravitația, inerția, etc.), într-o optimă colaborare cu restul aparatului pianistic (*poignet*, palmă, degete). Activitatea "dezinvoltă" a brațului, în timpul cântatului la pian, exclude apariția "vâscozității" mișcărilor, rezultat al unui insuficient control al interacțiunii forțelor interne și externe, manifestată prin deplasarea greoaie și stângace a brațului, ce limitează mult activitatea degetelor. Marele pedagog rus, Heinrich Neuhaus, relatând aprecierea unei admiratoare, după un concert al său

"...mâinile duminale zboară pe deasupra pianului "ca niște păsări"¹⁰ își amintește fulgerător de sfatul lui Liszt: "*Die Hände müssen mehr schweben, als an den Tasten kleben*" ("Mâinile trebuie mai curând să zboare deasupra claviaturii, decât să adere la clape").¹¹ În continuare, el adaugă: "Acest sfat admirabil, formulat într-un aforism rimat, trebuie ținut minte, mai ales atunci când avem de a face cu "salturi" și "sărituri".¹²

Cuvintele lui vin în sprijinul teoriei privind importanța deplasării dezinvolve a brațului deasupra claviaturii, bazată pe "firescul" mișcărilor ce are ca rezultat final conștiința stăpânirii instrumentului.

Din perspectiva analizării detaliate a mișcărilor brațului, se pot – teoretic – distinge trei tipuri de mișcări:

- mișcările verticale - "intrări" și "ieșiri" în și din pian
- mișcările orizontale - "deplasarea laterală a brațului de la un sunet la altul"
- mișcările combinate - mișcări rezultate din îmbinarea mișcărilor verticale și celor orizontale.

Mișcările verticale includ "intrările" și "ieșirile" din pian, abordate în primele exerciții cu pianistul începător și denumite în pedagogia pianistică românească "căderi de braț". Ele au scopul unui prim contact, cât mai natural, cu claviatura.

Aceste exerciții vizează îndeosebi apariția, dezvoltarea și controlul senzației de "greutate naturală a brațului". Bineînțeles că, în cadrul acestor exerciții, este prezent și aportul degetelor - pe care brațul se sprijină în finalul acțiunii de cădere, dar scopul esențial urmărit este acela de conștientizare a senzațiilor la nivelul brațului, în mișcarea de intrare și ieșire din claviatură.

Mișcările orizontale vizează deplasările laterale ale brațului deasupra claviaturii, pe distanțe mai mici - deplasarea între două sunete apropiate, sau pe

¹⁰ H.G. Neuhaus, *Despre arta pianistică*, Editura Muzicală, București, 1960, p. 146

¹¹ idem

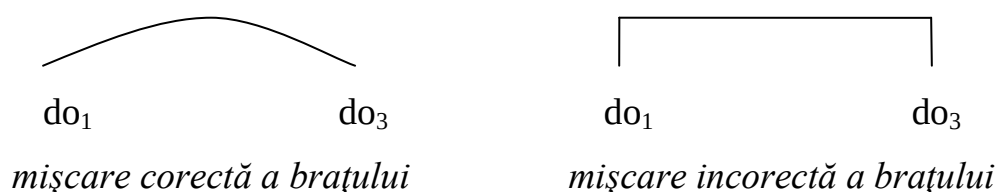
¹² idem

distanțe mai mari - între două sunete din registre diferite ale pianului - deplasări denumite "salturi". În utilizarea acestor mișcări un rol deosebit revine articulației umărului și mușchilor dorsali care vor susține întreaga greutate a brațului. Pentru obținerea unei disponibilități maxime a brațului în efectuarea mișcărilor laterale pianistul va trebui să posede o accentuată mobilitate a articulației umărului și o dispunere cât mai favorabilă a segmentelor brațului (umăr, braț, cot, antebraț), adecvată fiecărui tip de deplasare. De asemenea, în efectuarea mișcărilor orizontale o mare importanță o are valorificarea eficientă a forțelor externe, în special cea a inerției.

Mișcările combinate sunt cele mai frecvent întâlnite mișcări ale brațului în execuția pianistică. Dată fiind complexitatea acestei activități, mișcările orizontale și mișcările verticale apar foarte rar în "stare pură". Ele sunt utilizate doar ca exerciții de "căderi de braț" sau exerciții de deplasare a brațului deasupra claviaturii. În execuția propriu-zisă la pian, în ceea ce privește aportul brațului, sunt utilizate în exclusivitate doar mișcările combinate.

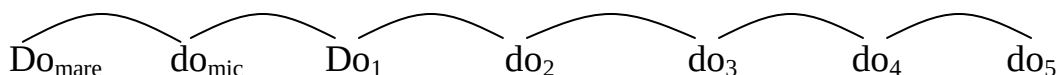
Astfel, mișcările brațului evoluează într-o continuă întrepătrundere pe plan orizontal și vertical, constituindu-se într-un complex de mișcări omogenizate.

O corectă dezvoltare a tehnicii pianistice, privind mișcarea de deplasare a brațului, se bazează pe cunoașterea și aplicarea unui principiu de bază al tehnicii de braț. El se referă la faptul că orice deplasare a brațului între două sunete - fie ele apropiate sau foarte îndepărtate, se realizează urmărind cu brațul o traiectorie elipsoidală, într-o mișcare continuă fără linii frânte. Imaginând grafic acest principiu, obținem:



Pentru dobândirea unei dezinvolturi a deplasării brațului pe întreaga claviatură, se folosesc exercițiile denumite "transporturi". Ele constau în căderi

de braț succesive, din octavă în octavă, pe toată întinderea claviaturii. Într-o execuție corectă, brațul va descrie traiectorii arcuite, nefragmentate, mișcarea desfășurându-se fluent de la o clapă la următoarea, în ambele sensuri pe întinderea claviaturii:



Un rol important în realizarea mișcărilor de deplasare a brațului deasupra claviaturii (mișcări combinate), revine articulației umărului și mușchilor dorsali. Umărul împreună cu mușchii omoplatului vor constitui singurul punct de susținere al întregului aparat pianistic deasupra claviaturii până în momentul căderii acestuia, cu sprijin pe deget, pe claviatură. Obținerea senzației de susținere și control al brațului din umăr, alături de conștientizarea senzației de greutate naturală a brațului, constituie premisa realizării unor mișcări pianistice firești, dezinvolve, conducând spre o dezvoltare sănătoasă a tehnicii de braț.

În concluzie, perfecționarea tehnicii brațului este condiționată de cunoașterea modului eficient și economic de folosire a forțelor interne (impulsul nervos, contracția musculară, pârghiile osoase, mobilitatea articulară), alături de știința folosirii la maximum a forțelor externe (gravitația, inerția etc.), această combinație conducând la realizarea unor mișcări pianistice capabile să răspundă cel mai adecvat scopului propus.

Tehnica de degete

În debutul acestui subcapitol revenim și subliniem ideea funcționării unitare a întregului aparat pianistic, atât în execuția propriu-zisă, cât și în procesul de dezvoltare a tehnicii pianistice. Tratarea separată a *tehnicii de braț* și a *tehnicii de degete* este posibilă doar în plan teoretic pentru detalierea și aprofundarea problemelor specifice fiecăreia.

În abordarea problematicii legate de *tehnica de degete* vom încerca să surprindem activitățile specifice de travaliu pianistic ale întregului *aparat pianistic mic - poignet*, palmă, degete.

Mâna și degetele, ca ultime componente ale aparatului pianistic, cele ce au contact direct cu claviatura, sunt chemate să realizeze cele mai fine operații ale travaliului pianistic, să răspundă celor mai subtile comenzi de redare a imaginii artistice a unei lucrări muzicale. De aceea dezvoltarea și perfecționarea tehnicii *aparatului pianistic mic* are o importanță covârșitoare în formarea *pianistului-muzician*.

Dezvoltarea și perfecționarea tehnicii de degete are ca prim punct de pornire o așezare firească a mâinii pe claviatură. Aceasta nu presupune însă o anumită poziție fixă, rigidă. În acest sens, plecând de la universală cerință a pedagogiei pianistice contemporane, a palmei boltite și a degetelor ușor arcuite ce se sprijină cu vârful lor pe taste, se trece printr-o infinitate de poziții datorate mișcărilor continue de adaptare ale segmentelor aparatului pianistic mic la cerințele execuției pianistice.

Așa după cum afirma Neuhaus: "*poziția optimă a mâinii pe claviatură este aceea care poate fi modificată cu maximă ușurință și repeziciune*".¹³

Astfel, *poignet*-ul, una dintre cele mai mobile articulații ale aparatului pianistic, efectuează o multitudine de mișcări, mai mult sau mai puțin perceptibile (mișcări de rotire, de rulare), mișcări menite să aducă mâna și antebrațul în cele mai favorabile poziții pentru fiecare moment al execuției propriu-zise. Această continuă motilitate, definită în pedagogia pianistică românească prin termenul de *suplețe a poignet-ului* trebuie în permanență dezvoltată.

Poziția palmei și a degetelor este condiționată în primul rând de conformația mâinii fiecărui pianist. O serie de caracteristici individuale cum ar fi raportul dintre lungimea degetelor și lățimea palmei, dezvoltarea musculaturii,

¹³ H. G. Neuhaus, *op.cit.*, p. 111

mobilitatea articulară, impun, pentru o execuție firească, poziții diferite ale așezării mâinii pe claviatură. De exemplu, o mână cu degete mai lungi va avea o poziție a palmei mai boltită, iar degetele vor fi mai arcuite, față de cea cu degete mai scurte, unde așezarea firească necesită o poziție cu degetele mai întinse.

De asemenea, poziția mâinii va suferi frecvente modificări și în funcție de modul de atac al degetelor care vizează obținerea diverselor sonorități. Astfel o sonoritate mai mare va putea fi obținută printr-un atac cu degetul mai rotunjit, palma devenind și ea mai boltită, pentru sonorități mai rafinate, mai transparente, degetul va ataca clapa dintr-o poziție mai alungită. Aceste exemple surprind desigur, doar două din infinitatea pozițiilor posibile de atac a degetelor.

Legat de această continuă modificare a poziției mâinii și a degetelor în funcție de cerințele execuției propriu-zise, Theodor Bălan se referă la concepția și tehnica lui Liszt: "... Liszt, care toată copilăria ținuse degetele rotunjite și urmase sfaturile pedagogului vienez (Czerny), era adversarul unei singure poziții, adică a unei poziții unice a mâinii pe claviatură. Socotea că degetele ținute permanent rotunjit determină o anumită asprime în sunet și îndruma pe pianiști să-și adapteze mâna la orice poziție, în funcție de caracterul pasajului pe care îl au de executat. El însuși nu ținea degetele rotunde, fiindcă avea impresia că această poziție comunică și mâinii o anumită constrângere, contractare, care la rândul ei determină o sonoritate mai aspră".¹⁴

De asemenea, aceste permanente modificări ale pozițiilor *poignet*-ului, mâinii și degetelor sunt condiționate și de interacțiunea lor cu restul aparatului pianistic. Așa după cum afirma H.G. Neuhaus "...arcul pe care îl întruchipează degetul, de la punctul lui de reazem pe clapă până la baza lui la metacarp, "suportă", întocmai ca în edificiile arhitectonice, întreaga greutate, greutatea naturală relaxată a brațului".¹⁵

Vom detalia, în continuare, principalele aspecte ale însușirii și perfecționării tehnicii de degete.

¹⁴ Theodor Bălan, *Liszt*, Editura Muzicală, București, 1963, p. 277

¹⁵ H.G. Neuhaus, *op.cit.*, p. 130

Principii ale dezvoltării tehnicii de degete

Pentru o dezvoltare sistematică și judicioasă a tehnicii de degete, trebuie avute în vedere câteva **principii** care stau la baza activității acestora în execuția pianistică.

1. Forța degetelor este dependentă de relația masei aparatului pianistic cu viteza de atac a degetelor.

Pornind de la formula energiei cinetice conform căreia $E = \frac{mv^2}{2}$, observăm că între acești doi factori, masa brațului și viteza de atac a degetelor, există un raport invers proporțional. Deducem astfel că, pentru obținerea aceleiași intensități sonore, un braț masiv, cu masă mare, va folosi o viteză digitală mai mică și invers, la o constituție fizică mai firavă a brațului și mâinii va fi nevoie de o viteză de atac a degetelor mai mare.

Theodor Bălan subliniază importanța cultivării vitezei de atac a degetelor cu scopul obținerii forței acestora. El formulează ca regulă importantă a tehnicii de degete: "*puterea degetelor stă în repeziciunea lor*"¹⁶. În același sens el comentează expresia "*Fingerschwung*" (dezlănțuirea degetului), expresie aparținând marelui pedagog Rudolf Maria Breithaupt, care înseamnă atacul cu viteză sporită asupra clapei, viteză care va amplifica forța de percuție a degetului.

Prin exploatarea subtilă a relației masei aparatului pianistic cu marea varietate a vitezelor posibile de atac, se poate doza forța de atac a degetelor în vederea obținerii unei scări largi și fin diferențiate de intensități sonore.

2. Degetele, ca ultimă verigă a aparatului pianistic, în contact nemijlocit cu claviatura, se constituie în puncte de sprijin ale întregului aparat pianistic, pilonii purtători ai greutății brațului. Ele reprezintă, în acest sens, unități de sine stătătoare, elemente de rezistență, suporturi puternice, capabile, în principiu, să susțină greutatea întregului corp.

¹⁶ Theodor Bălan, *Principii de pianistică*, Editura Muzicală, București, 1966, p. 158

Rolul degetelor de suport, de piloni susținători, se manifestă accentuat în cazul realizării sonorităților mari. De exemplu, pentru obținerea unor intensități sonore extreme de la **ff** în sus, pe lângă viteza de atac mărită a degetelor combinată cu transmiterea greutății brațului spre vârful degetului, se apelează chiar la elanul spre claviatură al întregului trup.

3. Fiecare deget se sprijină pe clapă, după lovirea ei, doar cu greutatea necesară menținerii ei coborâte.

După atacul clapei, orice presiune suplimentară asupra ei este inutilă - sunetul odată produs nemaiputând fi influențat. Menținerea coborâtă a tastei printr-o minimă contracție musculară la nivelul degetelor, permite o relativă relaxare a brațului și implicit economisire de energie. Nerespectând acest principiu se ajunge la crisparea aparatului pianistic și îngreunarea jocului degetelor.

4. În spatele activității degetelor se află întregul aparat pianistic. În actul pianistic brațul se află într-o permanentă conlucrare cu degetele, constituind baza materială a forței existente în degete în momentul atacului. Chiar și cele mai simple execuții pianistice sunt posibile doar prin funcționarea într-un tot unitar a întregului aparat pianistic, de la degete până la umăr și mușchii dorsali. Prin însăși constituția umană, datorită articulării segmentelor aparatului pianistic, orice acțiune la nivelul unui segment, va determina o reacție la nivelul segmentului superior lui.

Dezvoltarea funcțiilor fiziologice ale degetelor

Perfecționarea tehnicii de degete vizează dezvoltarea unor *funcții pur fiziologice* ale acestora, care, chiar dacă există într-o oarecare măsură în dotarea naturală pianistului, trebuie supuse unei desăvârșiri permanente. Acestea sunt:

a) **Întărirea vârfului degetelor.** Se acționează în dezvoltarea acestei funcții, pentru ca degetele să poată răspunde la solicitările maxime de transmitere a greutății brațului în vârfuri, în vederea obținerii sonorităților mari.

Întărirea vârfului degetelor este deseori confundată cu creșterea forței degetelor. Așa cum arăta Theodor Bălan: "Ceea ce în mod curent numim forța degetelor, nu este în realitate decât o rezistență a lor chemată să suporte anumite sarcini. De multe ori degetele sunt nevoite să suporte nu numai greutatea aparatului pianistic, dar chiar elanul întregului trup, care, rezemându-se în pedală, se proptește cu toată greutatea în degete."¹⁷ Pentru obținerea sonorităților mari, degetele acționează nu doar ca elemente de sine stătătoare ale aparatului pianistic, ci, în colaborare cu brațul, se transformă în suporturi puternice care să reziste la orice greutate, inclusiv cea a întregului trup. Artur Rubinstein uza, în multe ocazii, pentru obținerea unor sonorități consistente, de elanul întregului trup, săltând de pe scaun și transmițându-i greutatea în vârful degetelor, transformând "... acest punct de reazem într-un fel de instalație de forță."¹⁸

În ideea creșterii rezistenței vârfului degetelor, a întăririi lor, Neuhaus recomandă pianiștilor un exercițiu de cultură fizică: "*sprijinindu-se în vârful picioarelor să se proptească în zece degete pe podea și să-și ridice tot trupul în sus - iată în ce constă deplina încărcare pe care trebuie să o suporte degetele - adevărate coloane, arcuri care susțin bolta*".¹⁹

Insistăm deci, asupra delimitării expresiei de "forță a degetelor" care, în înțelesul propriu al cuvântului este relativ mică, de cea de "rezistență" a degetelor care este, în fapt, capacitatea degetelor de a susține și a transmite claviaturii sarcini ale întregului aparat pianistic.

b) Creșterea gradului de independență a degetelor. Dezvoltarea acestei funcții este condiționată de creșterea mobilității articulare a degetelor, la nivelul metacarpului, ceea ce duce implicit la dezvoltarea capacității lor de a acționa independent.

Este de dorit ca acționând un deget să intre în contracție doar mușchii lui, fără să antreneze și grupurile de mușchi învecinate - ceea ce ar duce la crispări

¹⁷ Theodor Bălan, *Principii...*, p. 157

¹⁸ H.G. Neuhaus, *op.cit.*, p. 104

¹⁹ idem

inutile datorate efortului suplimentar depus. Un deget poate acționa independent, consumând minimum-ul energiei necesare cerute, doar în măsura în care celelalte degete se află într-o stare de relativă relaxare și nu-i stânjenesc mișcarea. Cele mai multe probleme din acest punct de vedere le ridică degetele 3 și 4, la care, datorită constituției anatomice a mâinii, gradul de independență naturală este foarte scăzut, astfel că acționând unul dintre ele, intră în contracție prin simpatie și celălalt. Cea mai scăzută mobilitate, deci și grad de independență în atac, o are degetul 4, datorită inserției musculare comune de-a lungul palmei, cu degetul 3. Această relativă inabilitate a degetului 4 de a acționa independent va trebui depășită pentru a nu avea repercursiuni asupra egalității de atac a degetelor. De altfel, creșterea gradului de independență a degetelor este facilitată și de constituția și dispoziția anatomică a acestora.

Fiecare deget are o individualitate bine determinată, cu caracteristici și funcții proprii. La un bun pianist, o mână bine organizată înseamnă exploatarea acestor cinci individualități dar și conlucrarea lor într-un tot unitar.

c) Dezvoltarea agilității degetelor. Dezvoltarea acestei funcții se referă la creșterea capacității degetelor de a ataca pe rând, într-o succesiune extrem de rapidă.

Dezvoltarea acestei funcții este de asemenea strâns legată de creșterea mobilității articulare. Dezvoltarea agilității degetelor este un proces care presupune cu obligativitate principiul gradualității. Modalitățile prin care se urmărește dezvoltarea agilității degetelor - game, studii, exerciții de degete - trebuie abordate în funcție de nivelul de dezvoltare a tehnicii pianistului. Din momentul stăpânirii tehnice a gamei sau studiului, se trece la creșterea gradată a vitezei de execuție până la nivelul maxim posibil. Este funcția a cărei dezvoltare va permite pianistului stăpânirea tempourilor foarte rapide.

Dezvoltarea agilității degetelor este un proces cu desfășurare îndelungată, începând de pe primele trepte ale învățământului pianistic până la aspirația spre desăvârșire a pianistului deja format.

Funcțiile fiziologice ale degetelor pe care le vom trata în continuare au un plus de conotații pianistice față de cele descrise anterior. Datorită nivelului superior al cerințelor de specialitate, ele ar putea fi definite ca *abilități pianistice*. Ne referim aici la realizarea preciziei de atac a degetelor, a egalității de durată și de intensitate și la dezvoltarea sensibilității tactile.

d) **Obținerea preciziei în atac** a degetelor. Această funcție vizează stăpânirea degetelor astfel încât atacul să se declanșeze exact în momentul comandat, nici mai devreme, nici mai târziu și de asemenea, exact cu încărcătura energetică cerută de sonoritatea urmărită. Aceasta presupune perfecționarea corelației centrilor nervoși cu centrii motori. Prin controlul atacului se vizează conștientizarea întregului drum parcurs de deget, din momentul comenzii până în cel a contactului cu tasta, această conștientizare înlesnind obținerea exactă a sonorității imaginate.

Precizia în atac este de asemenea în strânsă dependență de viteza de atac a degetelor. Un atac precis, percutat, presupune acțiunea în viteză a degetului asupra tastei. Se urmărește în acest fel obținerea unui sunet viu, colorat și a clarității în pasajele rapide (îndeosebi în "non *legato*" și "jeu perlé"), evitându-se sonoritățile terne și execuția vâscoasă.

e) **Realizarea egalității de durată**, funcție strâns legată de dobândirea independenței și agilității degetelor. Dezvoltarea acestei funcții are aplicabilitate directă în special în execuția unor pasaje de note egale în tempo-uri rapide. Execuția acestor pasaje este deseori deficitară, ca egalitate ritmică, datorită inegalei dezvoltări a forței și preciziei de atac a degetelor. Depășirea acestei dificultăți este posibilă doar prin controlul exigent al vitezei de atac a fiecărui deget în parte și al omogenizării mișcării lor în ansamblu.

De asemenea, pot să apară dereglări ale egalității ritmice în execuția pasajelor de note egale, datorită inabilei treceri a degetului 1 pe sub celelalte.

În toate cazurile, pentru obținerea egalității de durată, se recomandă studiul în tempo rar, progresându-se spre tempo-urile mai mari în gradații foarte fine.

f) **Realizarea egalității de intensitate**, funcție ce poate fi perfecționată proporțional cu creșterea sensibilității tactile în vârful degetelor și dezvoltarea independenței lor. În obținerea unei sonorități omogene, uniforme, un rol deosebit îl are de asemenea auzul intern - ca instanță de comandă și auzul extern ca instanță de control. Cu toate că degetele au, din punct de vedere anatomic, constituții diferite, ele sunt capabile să obțină sunete de intensitate egală printr-un rafinat dozaj al atacului fiecărui deget și un permanent control auditiv.

g) **Dezvoltarea sensibilității tactile** sau **desăvârșirea tușeului** vizează, într-o primă accepțiune, sensibilizarea maximă la nivelul vârfului degetelor, în vederea obținerii celor mai fine și subtile sonorități imaginate în auzul interior. Realizarea acestui obiectiv este condiționată de participarea activă și corectivă a auzului extern, de control. Dezvoltarea sensibilității tactile a degetelor presupune obținerea unei ample scări dinamice a sonorităților, de la cele mai puternice până la cele mai fine, cu cât mai multe trepte intermediare, precum și obținerea unei palete coloristice-timbrale cât mai bogate.

Desigur aspirația spre desăvârșirea tușeului este condiționată de cultivarea permanentă a auzului interior - pentru a putea imagina cele mai rafinate sonorități și de exersarea auzului extern, pentru a putea aprecia cele mai mici diferențieri sonore. În ultimă instanță, sensibilizarea auzului intern și extern depind în mare măsură de cultură muzicală a pianistului.

Într-o a doua accepțiune, noțiunea de "tușeu" cuprinde principalele moduri de atac - *legato*, *non legato*, *staccato* - împreună cu variantele lor care, datorită importanței lor în dezvoltarea tehnicii de degete, vor fi tratate separat în subcapitolul următor.

În concluzie, aceste funcții și calități totodată pe care trebuie să le îndeplinească degetele, în vederea realizării unei execuții pianistice cât mai aproape de idealul sonor imaginat, presupun un efort intens și continuu pentru găsirea mecanismelor intime ce stau la baza lor. Perfecționarea acestor funcții se realizează pe două căi - cea *internă*, vizând înregistrarea și memorizarea senzațiilor motrice, tactile, de efort și relaxare - senzații ce vor trebui să devină

reflexe, și cea *externă*, reprezentată de auz ca instanță de control, care va urmări, pe de o parte raportul între intenția sonoră și rezultatul efectiv obținut și pe de altă parte, legătura între senzația fiziologică în vârful degetului și rezultatul sonor.

De asemenea, în procesul dezvoltării acestor funcții există o intercondiționare reciprocă, procesul perfecționării unei funcții implicând conlucrarea într-o mai mare sau mai mică măsură a celorlalte.

Dezvoltarea acestor abilități ale degetelor este urmărită prin abordarea unor studii și exerciții specifice fiecăreia, dar perfecționarea lor în ansamblu are loc treptat, pe baza acumulării experienței pianistice prin studierea operelor de valoare ale literaturii pianistice.

Modalități de atac

Vom trata separat și detaliat modalitățile de atac ale degetelor, deoarece înțelegerea și asimilarea lor corectă stau la baza consolidării tehnicii pianistice. Principalele modalități de atac pianistic sunt *legato*, *non legato* și *staccato*, fiecare dintre ele având variante în execuția pianistică.

***Legato*.** Realizarea *legato*-ului presupune execuția unei linii melodice într-o succesiune a sunetelor cât mai sudată, dând acesteia un pronunțat caracter de continuitate. Problema *legato*-ului dobândește însă în execuția pianistică o complexitate sporită, pornind de la însăși caracteristica construcției pianului, instrument de percuție, în ultimă instanță. Obținerea sunetului pianului, ca rezultat al percuției corzii de către ciocănel, face dificilă conducerea într-o omogenitate continuă fără goluri de sonoritate, a unui șir de sunete. Având în vedere acest lucru, efortul depus în vederea realizării unei linii melodice în *legato*, trebuie orientat în special spre gândirea muzicală, pentru reliefarea logicii interioare a frazelor - cu punctul culminant și ierarhizarea celorlalte accente de expresie.

Autoarele *Tratatului de artă pianistică*, Ana Pitiș și Ioana Minei, referindu-se la această problemă, combat ideea rămasă de la teoreticienii școlii anatomo-fiziologice, conform căreia *legato*-ul s-ar putea obține doar pe cale manuală, printr-o tehnică bine pusă la punct - înfundarea lentă a clapei cu ajutorul brațului lăsat greu. În această viziune se leagă, ca într-o rețetă, construirea *legato*-ului de anumite mișcări, minimalizând importanța reprezentării auditive a *legato*-ului. Școala psihologică, combătând ideea reflectării expresiei în mișcări, aduce și în problema *legato*-ului teoria auzului creator. Autoarele tratatului mai sus amintit indică, în acest sens, soluția de realizare a *legato*-ului, pe care o văd în:

- conturarea precisă a imaginii auditive interioare a *legato*-ului.
- redarea ei pe baza stimulilor auditivi printr-un mecanism de dozare a energiilor
- reducerea la minim a eventualelor goluri de sonoritate.

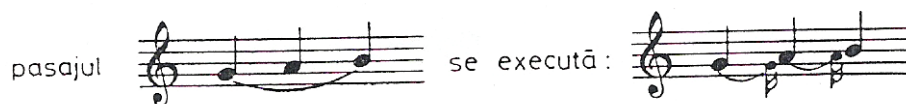
Desigur există procedee și exerciții practice speciale pentru însușirea tușeului *legato*, care însă nu pot da rezultatele așteptate fără aportul efectiv al controlului auditiv. Prin acțiunea sa corectoare de eliminare a accentelor, acesta va crea premisa trecerii de la un sunet la altul, într-o linie continuă și o sonoritate omogenă. Esențial este însă ca imaginea asupra textului muzical să fie cât mai clară și mișcarea să urmărească lin, unduios, desenul melodic.

În practica pianistică sunt cunoscute două gradații ale tușeului *legato*: "poco legato" și "legatissimo".

Poco legato este varianta *legato*-ului ce conduce spre non *legato*. Execuția "poco legato" este cerută în pasaje ale căror sunete se doresc a fi distinct individualizate, dar al căror sens muzical expresiv necesită cuprinderea într-o singură linie. "Poco legato" se obține prin articularea precisă, marcată, a fiecărui sunet, folosind atacul din deget (de la baza lui), în același timp însă conducând înlănțuit succesiunea de sunete. Acest mod de atac se întâlnește în special în interpretările operelor primilor maeștri ai clasicismului vienez.

Legatissimo, considerat superlativul *legato*-ului, se întâlnește îndeosebi în realizarea expresivă a cantilenelor, în pasaje de mare lirism și cantabilitate.

Execuția în *legatissimo* presupune obținerea sunetelor printr-un atac de la suprafața clapei, prin înfundarea ei, evitând căderea degetelor de la înălțime, ce ar produce, prin percuție, zgomote suplimentare și accente nedorite. De asemenea, se poate apela, pentru obținerea *legatissimo*-ului, la prelungirea cu o infimă fracțiune de secundă a sunetului produs, după atacul sunetului următor. O încercare de reprezentare grafică a acestui procedeu ne propune M.D. Răducanu în lucrarea sa *Metodica predării pianului*²⁰:



Desigur, conducerea unei linii melodice în *legatissimo* ține de măiestria pianistică a interpretului, de dezvoltarea rafinată a auzului interior care să comande o atare desfășurare expresivă și a auzului extern, care să controleze traducerea ei în fapt.

Non legato. Maniera de execuție a *non legato*-ului se obține prin respectarea fidelă a valorii sunetelor, cântate însă detașat. În execuția *non legato* sunetele trebuie să fie riguros detașate, pentru a nu da impresia de "poco legato", fără a fi însă scurtate excesiv și a aluneca spre *staccato*. Acest mod de atac se bazează cu preponderență pe tehnica de degete. Un pasaj executat *non legato* presupune atacul ferm al fiecărui deget, cu percutarea în viteză a tastei, restul aparatului pianistic (braț, antebraț) având doar rolul de a varia, prin masa sa, intensitatea și culoarea sunetelor. Tușeul *non legato* este specific interpretărilor din repertoriul preclasic și a muzicii polifonice. Se urmărește în acest mod obținerea clarității discursului muzical și a independenței în susținerea vocilor.

²⁰ M.D. Răducanu, *Metodica predării pianului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983, p. 71

O variantă a modului de atac non *legato* poate fi considerat "*tenuto*" - a cărei execuție urmărește respectarea riguroasă a valorilor și egalitatea intensității sunetelor.

Staccato. *Staccato*-ul este modalitatea de atac prin care se manifestă cel mai evident caracterul pianului de instrument de percuție. Execuția în *staccato* presupune scurtarea sunetelor la jumătatea valorii lor printr-un atac foarte precis, cu efect percutant, al degetelor.

Tușeul *staccato* se poate realiza - în funcție de cerințele textului muzical - în patru modalități:

1. *Staccato* din degete
2. *Staccato* din *poignet*
3. *Staccato* din antebraț
4. *Staccato* din braț

1. *Staccato-ul din degete* este utilizat în pasajele care cer o execuție plină de strălucire, în sonorități mici sau moderate. Degetele atacă rapid și scurt tasta, cu vârfurile întărite pentru o percutare precisă. Ph. Em. Bach aduce o imagine plastică a acestui mod de a cânta, comparându-l cu cântatul "... pe clape încinse".²¹

O variantă a *staccato*-ului din degete este "*staccatissimo*" care aduce un plus în scurtarea sunetelor. Astfel, golurile de sonoritate dintre sunete vor avea valori mai lungi decât înseși sunetele. Execuția pasajelor în *staccatissimo* presupune o viteză sporită de atac asupra clapei și un grad ridicat de independență a degetelor. Realizarea efectivă a acestui exacerbat *staccato* se obține prin precipitarea ultimelor două falange ale degetului spre interiorul palmei.

2. *Staccato-ul din poignet* se realizează prin aruncarea rapidă a mâinii, printr-o mișcare a încheieturii, spre claviatură și revenirea apoi, la fel de rapid, la poziția inițială. Este un *staccato* în care se profită de suplețea acestei articulații

²¹ Gina Solomon, *Metodica predării pianului*, Editura Muzicală, București, 1966, p. 88

pentru obținerea unor sunete mai consistente sau a unor timbruri deosebite, bineînțeles în conlucrare cu sensibilitatea din vârful degetului. *Staccato*-ul din *poignet* este frecvent folosit în pasajele de octave în tempo-uri rapide, în sonorități nu foarte mari.

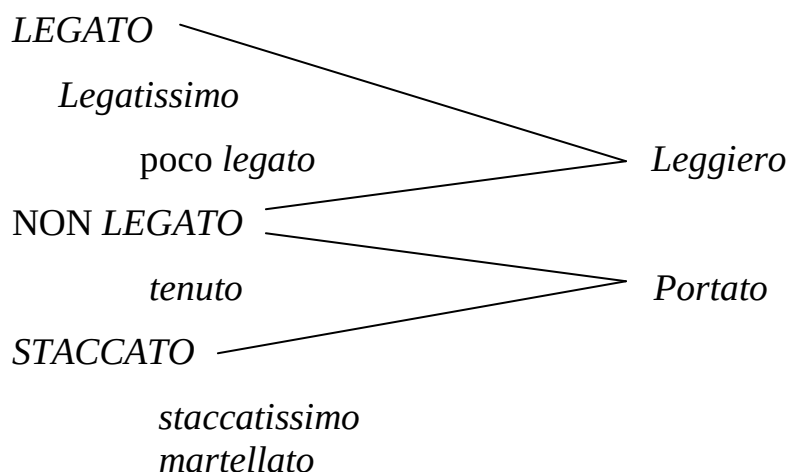
3. *Staccato-ul din antebraț* se execută de asemenea cu o mișcare rapidă, din articulația cotului. În acest tip de *staccato*, articulația *poignet*-ului poate să rămână relativ fixă (fără a fi însă crispată) sau poate să contribuie prin suplețea ei la realizarea mișcării.

4. *Staccato-ul din braț* sau "*martellato*" este utilizat doar în sonoritățile mari și foarte mari, în care sunetele se cer a fi puternic accentuate. Se realizează prin aruncarea brațului din umăr, astfel că viteza și masa lui combinate, împreună cu aportul degetelor care vor percuta incisiv tasta să ducă la obținerea efectului de *martellato* ("*martellato*" în limba italiană însemnând "ciocănire").

Reținem deci, ca variante ale modului de atac *staccato* - *staccatissimo* și *martellato*.

Alături de variantele proprii fiecărui mod principal de atac, există și combinații ale acestora. Prin combinația tușeului *legato* cu cel *non legato*, printr-o execuție perlată, ușoară, în pasajele rapide, se obține varianta "*leggiero*". Din combinația tușeurilor *non legato* și *staccato* se obține varianta "*portato*" - mod de atac executat prin căderea liberă a brațului pe fiecare tastă, menținând trei pătrimi din valoarea sunetelor.

Grafic, principalele modalități de atac, împreună cu variantele lor, ar putea fi cuprinse în următoarea schemă:



Desigur, în funcție de stilul și spiritul lucrării interpretate, un pianist format va descoperi infinite variante ale acestor modalități de atac, pe care le va folosi exclusiv ca mijloace de a atinge idealul în interpretare.

Sinteza tehnicii de braț și a tehnicii de degete

În subcapitolele anterioare am tratat defalcăt, din nevoia de teoretizare și sistematizare, aspectele referitoare la dezvoltarea tehnicii de braț și a tehnicii de degete, urmărind să analizăm mecanismele interioare ce stau la baza fenomenelor și proceselor implicate în activitatea fiecărui segment al aparatului pianistic.

Revenim însă, la ideea expusă anterior, a caracterului unitar al dezvoltării tehnicii pianistice. Procesul ascendent al însușirii cunoștințelor și abilităților pianistice presupune conlucrarea sintetică și simbiotică la nivelul celor două tehnici. Chiar dacă, în anumite momente din cursul instruirii pianistice, se înregistrează un progres mai evident al uneia din cele două componente ale tehnicii, procesul de dezvoltare și consolidare a ei nu se poate susține fără aportul celeilalte.

Dezvoltarea armonioasă a tehnicii pianistice, bazată pe sinteza celor două laturi ale ei – tehnica de braț și tehnica de degete – conduce spre ideea unității instrumentului de realizare a ei – aparatul pianistic.

Unitatea aparatului pianistic

Ideea unității aparatului pianistic este frecvent întâlnită și susținută în pedagogia pianistică contemporană. Din această perspectivă, Marta Paladi, evocând personalitatea renumitei profesoare și maestre a pedagogiei pianistice românești, Florica Musicescu, scrie: "Acceptând coordonatele de bază ale pianisticii moderne, ea considera că în execuția instrumentală trebuie antrenat un aparat fiziologic cât mai extins, pe care-l concepe ca un tot unitar, din omoplat până în vârful degetelor: <<Să cauți a forma o mână cu 10 degete, cu alte cuvinte, să resimți cele două mâini ca o singură pîrghie ce acționează la comanda scoarței cerebrale, nefragmentată>>. Păstrarea acestei *unități* presupune ca orice mișcare, orice gest, executate de către elementele componente ale aparatului pianistic (degete, braț, încheieturi etc.) să nu fie rupte de fluxul neuro-muscular, al cărui centru se află în regiunea omoplaților. În felul acesta ea tindea spre obținerea unei adeziuni cât mai complete cu claviatura."²²

Din aceeași perspectivă, Gina Solomon îl citează pe Paul Locard care în lucrarea sa "Le Piano" arată: "<<Cîntatul la pian nu mai este localizat doar în articulațiile falangelor. Gravitația intervine și ea ca un element principal al atacului. Mîna împarte acum cu brațul, antebrațul și umărul misiunea care îi era înainte exclusiv rezervată. Suplețea mușchilor spatelui, cărora le este tributar brațul, devine unul din factorii gimnasticii sonore; mîna conduce degetele, iar brațul, suplu, mobil, unduitor conduce, mîna>>".²³

În susținerea veridicității conceptului de *unitate a aparatului pianistic* vom încerca să observăm efectele, la nivelul acestuia, în cea mai simplă execuție la pian – obținerea unui sunet.

Aparatul pianistic, în ansamblul lui, poate fi privit ca un bloc unitar, alcătuit însă din segmente mobile unul față de altul. Pentru cea mai simplă mișcare pianistică, acțiunea unui segment determină o reacție a segmentului

²² Marta Paladi, *Florica Musicescu*, Editura Muzicală, București 1977, p. 88

²³ Gina Solomon, *op.cit.*, p. 70

superior lui, astfel, într-o reacție de lanț, este angrenat în mișcare întregul aparat pianistic. Ca urmare, obținerea unui singur sunet presupune: contracția musculară a degetului în realizarea atacului tastei, susținerea din umăr a întregului braț, cu interesarea implicită a mușchilor dorsali, contracțiile la nivelul musculaturii brațului, antebrațului și palmei, precum și mișcările fine ale articulațiilor *poignet*-ului, cotului și umărului, pentru dispunerea segmentelor aparatului pianistic (mână, antebraț, braț) în poziții cât mai favorabile actului proiectat. Dispunerea "favorabilă" unul față de altul a segmentelor aparatului pianistic, presupune găsirea acelor poziții prin care acțiunea propusă (obținerea unui sunet), să fie atinsă cu cheltuieli minime de energie și efort muscular.

O coordonare avantajoasă a componentelor aparatului pianistic înlesnește instalarea stării de tonus muscular în segmentele care nu sunt direct interesate în acțiune, eliminând crispările inutile și asigurând suplețea articulațiilor. Pe măsura perfecționării tehnicii sale, pianistul va dobândi știința dozării energiilor, va conștientiza unitatea funcțională a aparatului său pianistic pentru a obține cu un efort minim un randament maxim.

Gestica pianistică - produs final al sintezei tehnicii de braț și de degete

În definirea gesticii pianistice, ca noțiune sintetizatoare a acțiunii pianistului în vederea execuției propriu-zise, pornim de la premisa unității aparatului pianistic și a omogenității tuturor mișcărilor pianistice. Așa după cum am arătat în subcapitolele precedente, nu există, în practică, o delimitare netă între activitatea aparatului pianistic mare (umăr, braț, antebraț) și cea a aparatului pianistic mic (*poignet*, palmă, degete). Activitatea fiecăruia dintre aceste elemente antrenează, din aproape în aproape, întreg ansamblul aparatului pianistic. O execuție pianistică ce-și atinge scopul propus - redarea imaginii muzicale a operei interpretate - se realizează pe baza unui complex de mișcări omogenizate ale întregului aparat pianistic.

Trebuie să arătăm însă că, în realizarea actului interpretativ, materializat prin gestică pianistică, se pornește dinspre idealul sonor spre realul sonor, dinspre imaginea ideală făurită în auzul interior al interpretului spre realizarea ei sonoră. Firescul și naturalețea gesticii pianistice pot fi atinse doar pornindu-se dinspre sunet înspre mișcare. Imaginea sonoră ideală prefigurată va fi cea care va comanda cel mai adecvat ansamblu de mișcări, cea mai potrivită gestică ce va putea duce la materializarea ei. Referindu-se la concepția Floricăi Musicescu privitoare la acest aspect, Marta Paladi o citează: "Să fii cu procesul mintal puțin înaintea procesului tehnic!" sau "Procesul mintal îl pregătește pe cel tehnic".²⁴

Foarte dificilă, sau aproape imposibilă este consolidarea unei gesticii pianistice bazată pe mișcări precise, elastice, eficiente, în afara realizării esenței muzicale a lucrării ce se execută.

Gestica pianistică, privită ca produs final al sintezei tehnicii de braț cu tehnica de degete este deci, inseparabil legată de conținutul muzical al lucrării interpretate. Deosebit de sugestive sunt în acest sens rândurile în care Marta Paladi exprimă gândurile și indicațiile mării profesoare Florica Musicescu: "În concepția ei despre făurirea tehnicii, un prim rol îl ocupa interdependența dintre imaginea artistică formată în auzul interior al instrumentistului și rezultatul sonor, materializat prin sunete. Aceste două componente <<se află într-o permanentă interacțiune, fiind supuse uzurii. Gradul de uzură este în raport invers proporțional cu claritatea și pregnanța imaginii artistice, care, singură, este în măsură să dicteze alegerea mijloacelor adecvate în studiu>>".²⁵ Ea subliniază astfel concepția renumitei profesoare privind subordonarea activităților tehnice comenzilor cerebrale.

Aceeași idee este sintetic redată de autoarele Tratatului de artă pianistică, Ana Pitiș și Ioana Minei "... realizarea unei perfecțiuni tehnice stă într-o legătură de sistem cu perfecțiunea logică, acuratețea, claritatea concepției muzicale".²⁶

²⁴ Marta Paladi, *op.cit.*, p. 88

²⁵ idem

²⁶ A. Pitiș,, Minei, I., *op.cit.*, p. 135

Într-o accepțiune sintetizatoare, gestică pianistică poate fi definită ca ansamblul mișcărilor ce realizează execuția pianistică propriu-zisă. Întocmai ca și în procesul dezvoltării eficiente a tehnicii pianistice, complexul de mișcări al gesticii pianistice trebuie să urmărească, pentru eficiență, același principiu al economiei de energie a pianistului, prin îmbinarea judicioasă a acțiunii forțelor interne și externe. Este des întâlnit în pedagogia pianistică conceptul de "economie de mișcări" în realizarea unei interpretări pianistice, ceea ce înseamnă implicit economie de energie. Mișcările inutile care apar deseori din neglijență sau din dorința de spectaculozitate, alterează conținutul muzical al lucrării executate, îndepărtează interpretarea de logica și expresivitatea cerută de textul muzical. Eliminarea acestui dăunător surplus de mișcări reprezintă unul dintre obiectivele perfecționării mișcărilor pianistice și a dobândirii unei gesticii pianistice firești, naturale.

Gestica pianistică diferă de la un pianist la altul, în funcție de temperamentul fiecăruia, constituția fizică, gradul de dezvoltare a abilităților tehnice, gradul de maturizare artistică atins, concepția interpretativă, etc. Ea diferă însă și la același pianist, în funcție de stilul și caracterul lucrărilor interpretate. Spre exemplu, o mare diferență va exista între gestică pianistică abordată în interpretarea unor lucrări ale clasicilor vienezi, unde este implicată îndeosebi activitatea degetelor în realizarea specificului "jeu perlé", și gestică necesară abordării unui repertoriu romantic, unde scriitura stufoasă, cu acorduri ample, octave, salturi, presupune folosirea unor mișcări largi ale brațului și un atac diferit al degetelor. Chiar în cadrul aceluiași stil sau curent muzical, diferențele între cerințele interpretării de la un compozitor la altul, determină diferențieri evidente ale gesticii pianistice. Este suficient să-i amintim pe Schumann, Chopin, Brahms și Liszt ca să vizualizăm, pe baza diferențelor de expresie ale operelor lor, finalizări ale actului interpretativ în gestici pianistice profund diferite.

Privită ca suport material al limbajului pianistic, gestică pianistică va fi cu atât mai naturală și eficientă, cu cât pianistul se va apropia mai mult de esența

operelor interpretate și va găsi cel mai adecvat limbaj pentru a o exprima.

Privind sinteza tehnicii de degete cu tehnica brațului din perspectiva finalizării ei în act interpretativ la nivelul unor mari pianiști concertiști, Theodor Bălan încearcă o clasificare a tipurilor de pianiști. Astfel, gândind cele două componente ale tehnicii ca și complexe motorii distincte, în funcție de ponderea fiecăreia în execuția pianistică, el definește trei tipuri de pianiști: tipul clasic, tipul romantic și tipul expresionist.

Tipul clasic, pe care îl vede cel mai bine conturat în pianistul Hans von Bülow, își construiește interpretările utilizând la maximum resursele tehnicii de degete, execuțiile lui fiind caracterizate printr-o claritate deosebită, transparență și acuratețe, rareori recurgând la sprijinul pedalei. În general, acest tip de pianist va prefera interpretarea muzicii clasice (Clementi, Haydn, Mozart) și preclasice.

Tipul romantic este preocupat în interpretare de crearea unor mase sonore ample, consistente, punând accent mai puțin pe claritatea pasajelor de viteză și mai mult pe culoarea timbrală în ansamblu. El recurge constant la sprijinul pedalei. Acest tip de pianist uzează îndeosebi de tehnica brațului pentru a da amploare sonorităților pianului. Domeniul în care acesta excelează este muzica romantică. Muzicieni reprezentativi ai tipului pianistului romantic Theodor Bălan îi consideră, printre alții, pe Ignac Paderewski și frații Rubinstein.

Tipul expresionist, sau tipul pianistului modern, este considerat a fi o îngemănare a tipului clasic cu cel romantic. Despre tehnica acestuia, Theodor Bălan afirmă: "Tehnica pianistică a tipului expresionist nu este o simplă însușire a celor două complexe motorice, ci o sinteză, o contopire a lor în mod organic – o *rezultantă creatoare*".²⁷ Acest tip de pianist va recurge la întreg ansamblul resurselor sale tehnice, în vederea cuprinderii universale a tuturor stilurilor și a accederii spre perfecțiunea interpretării. Între pianiștii ce reprezintă tipul

²⁷ Theodor Bălan, *op.cit.*, p. 161

pianistului modern, Bălan îi amintește pe Richter, Ghilels, Horowitz, Backhaus, Giesecking, Lipatti.

Considerând acest tip de pianist idealul de urmat, Bălan recomandă ca procesul învățământului pianistic să urmărească, printr-o dezvoltare complexă tehnic-muzicală, calea atingerii performanțelor lui. Desigur această clasificare pare astăzi desuetă. Evoluția constantă a artei interpretative pianistice a condus spre nivele ridicate de performanță, care presupun formarea pianistului-muzician, a pianistului "complet", care poate aborda cu ușurință lucrări din întreaga literatură pianistică.

În concluzie, consolidarea unei gestici pianistice, privite ca rezultat al sintezei tehnicii de braț și a tehnicii de degete, este un proces complex, de lungă durată, ce necesită știință, talent, dăruire, atât din partea îndrumătorului cât și din cea a celui îndrumat. Desigur, fiecare pianist, pe baza acumulărilor de cunoștințe muzicale și abilități tehnice dobândite se va exprima printr-o gestică proprie, bine individualizată. Important este, însă, a considera acest complex al acțiunilor pianistice ca simplu suport material al execuției pianistice, subordonat scopului final – re-crearea prin interpretare a operei de artă.

Capitolul III

Mijloace de consolidare a tehnicii pianistice

Abordarea tehnicii pianistice ca suport material al re-creării, prin actul interpretativ, a operei de artă, presupune observarea și depășirea dificultăților tehnice întâlnite pe parcursul dezvoltării pianistice. Tinzând spre realizarea acestui deziderat, pedagogul-pianist se va servi atât de lucrările din literatura pianistică didactică, cât și de cele din repertoriul propriu-zis al elevilor săi, pentru a clădi pe baze bine consolidate tehnic, formarea lor ca pianiști-muzicieni. Argumentăm astfel faptul că formarea unui muzician-interpret pianist este un proces complex, în care munca asupra tehnicii instrumentale este strâns împletită cu cea asupra esenței muzicii.

Mijloace specifice de consolidare a tehnicii pianistice – game, exerciții, studii

Procesul dezvoltării tehnicii pianistice beneficiază de mijloace specifice, cu adresabilitate directă. Ne referim, în acest sens, la studiile și exercițiile de degete cuprinse într-o vastă literatură pianistică didactică. Acestea, împreună cu studiul gamelor, constituie un suport prețios de exersare și consolidare a cerințelor în planul tehnicii pianistice, din primii ani ai instruirii și până la încheierea studiilor liceale.

Bazându-ne pe datele pedagogiei pianistice contemporane românești și pe experiența noastră didactică, vom încerca, în demersul nostru, să atingem câteva aspecte esențiale, referitoare la utilizarea acestor mijloace în instruirea pianistică de nivel preuniversitar.

În realizarea analizei noastre vom folosi ca suport “Programa analitică” a disciplinei “Pian principal”, pentru școlile și liceele de muzică, programă

alcătuită pe două nivele – cea destinată anilor de studiu I-VIII și programa pentru învățământul pianistic liceal, respectiv clasele IX-XII.

Cele două programe sunt alcătuite pe baza principiilor sistematizării și gradualității dificultăților tehnice, pe de o parte, și a accesibilității, din punct de vedere al maturizării muzical-artistice, în abordarea lucrărilor din literatura pianistică universală și românească, pe de altă parte. Se urmărește, în acest fel, o dezvoltare paralelă, în comportamentul pianistic, a abilităților tehnice și a evoluției din punct de vedere muzical al elevilor. De altfel, în debutul celor două secțiuni ale programei, sunt expuse obiectivele ce urmează a fi atinse și mijloacele de realizare ale acestora, la nivelul ciclului respectiv, la modul general, urmând ca în cuprinsul programei, indicațiile să fie detaliate pentru fiecare an de studiu.

Programa are un caracter orientativ, prin indicațiile sale urmărindu-se evoluția elevului pianist de tip mediu. Profesorul de pian va trebui ca, servindu-se de programă ca instrument de lucru să-i aplice creator indicațiile, în funcție de ritmul propriu de dezvoltare și de particularitățile fiecărui elev. În acest sens, programa școlară pentru clasele I-VIII oferă un sprijin în plus, indicând la nivelul fiecărui an de studiu, un program minimal obligatoriu și un program maximal, acesta din urmă vizând elevii cu un ritm de dezvoltare mai alert și cu apetență spre performanță.

Vom analiza, în continuare, câteva aspecte referitoare la dezvoltarea tehnicii pianistice prin game, exerciții și studii, urmărind pentru fiecare dintre aceste mijloace traseul parcurs pe durata celor doisprezece ani ai învățământului pianistic preuniversitar.

Studiul gamelor în învățământul pianistic preuniversitar

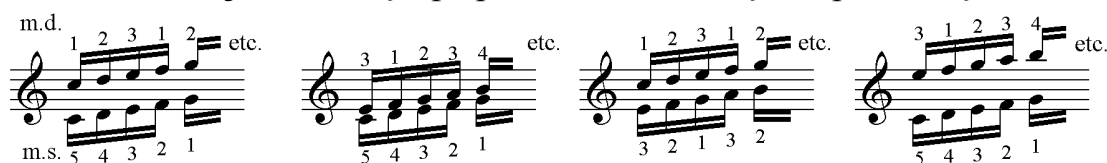
Secțiunea programei școlare referitoare la game cuprinde un complex de exerciții tehnice menite să dezvolte un larg spectru de abilități tehnice la fiecare nivel de studiu. Astfel, alături de studiul gamelor propriu-zise, executate cu

ambele mâini la intervale de octave, terțe, sexte și decime, sunt cuprinse, sub denumirea generică de “game”, studiul acordurilor, arpeggiilor și octavelor din tonalitățile respective.

Studierea gamelor și a variantelor ei, ce alcătuiesc complexul de exerciții mai sus amintit, se realizează pe baza principiului sistematizării și gradualității dificultăților. Astfel, de la cea mai simplă abordare în clasele mici – game cu 1-2 accidenți, arpegii de trei sunete și acorduri mici, cerințele execuției gamelor cresc progresiv în dificultate, ajungându-se în anii de liceu la acoperirea întregului cerc al tonalităților, diversificându-se modul de studiere al acordurilor și arpeggiilor, la care se adaugă și execuția octavelor simultane. Creșterea gradată a dificultăților tehnice în execuția gamelor ține cont atât de dezvoltarea fizică cât și de capacitățile medii de evoluție tehnică, la nivelul fiecărei vârste școlare. De asemenea crește exigența în ceea ce privește calitatea execuției gamelor – precizia articulației, claritatea tușeului, obținerea unor tempo-uri din ce în ce mai rapide, etc.

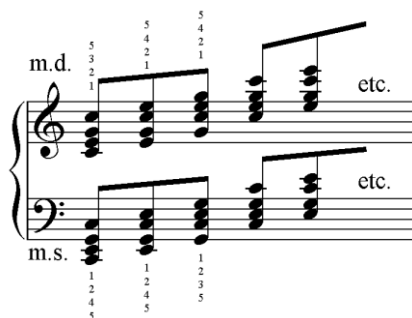
Pentru a reda, în ansamblul ei, imaginea complexului de exerciții cuprinse de studiul gamelor, exemplificăm cerințele de execuție ale acestora la nivelul maxim al învățământului pianistic preuniversitar. Exemplificarea noastră se bazează pe cerințele concrete stabilite în catedra de pian a Liceului de Muzică “Sigismund Toduță” Cluj-Napoca, pentru clasa a XII-a.

Gama Do major. Execuție pe patru octave în mișcare paralelă și contrară:



La fiecare dintre aceste patru variante, mișcarea contrară se execută după parcurgerea a două octave în mișcare paralelă.

Acorduri mari. Execuție pe două octave în mișcare paralelă și contrară:



Mișcarea contrară se execută după parcurgerea unei octave în mișcare paralelă.

Arpeggii. Se execută două tipuri de arpeggii:

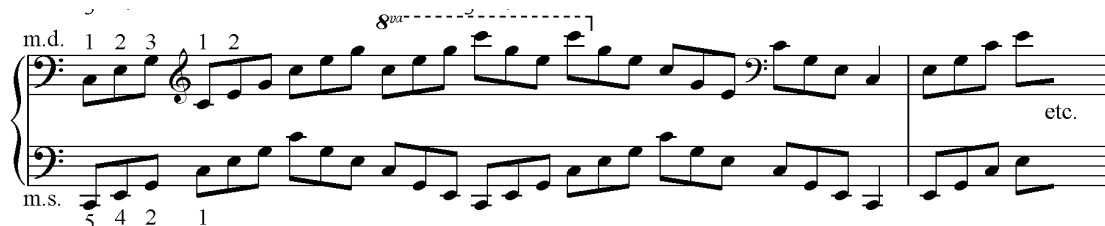
Arpeggii de 4 sunete. Execuție pe patru octave în mișcare paralelă:



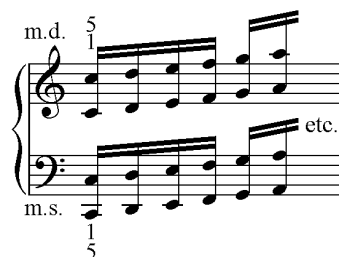
Arpeggiul mare. Execuție pe patru octave în mișcare paralelă și contrară, de pe fiecare treaptă a acordului:



Mișcarea contrară se execută, la fiecare dintre aceste trei variante, după parcurgerea a două octave în mișcare paralelă:



Octave. Execuția pe două octave în mișcare paralelă și contrară:



Ca și la acordurile mari, mișcarea contrară se execută după parcurgerea unei octave în mișcare paralelă.

După cum se poate observa, pentru o singură tonalitate sunt elaborate multiple variante de execuție tehnică a gamei, pentru a se putea acoperi un larg spectru de dificultăți tehnice.

Modul de execuție și distribuția gamelor pe ani de studiu

Vom încerca să urmărim abordarea studiului gamelor pe parcursul claselor a II-a – a XII-a a liceelor de muzică, având ca suport general programa școlară și particularizând cu cerințele concrete la nivelul fiecărui an de studiu, cerințe stabilite în catedra de pian a Liceului de Muzică “Sigismund Toduță” Cluj-Napoca.

La fel ca și în orice proces al învățării ce presupune o evoluție pe baza acumulărilor treptate, studiul gamelor pe parcursul celor doisprezece ani de instruire pianistică este elaborat pe principiul continuității, sistematizării și gradualității dificultăților tehnice. Cerințele concrete în acest sens sunt gândite în evoluția lor pe două axe. Pe de o parte este vizat parcursul de la simplu la complex, în fiecare an de studiu adăugându-se noi și mai dificile probleme tehnice, prin lărgirea spectrului variantelor gamei. Această axă implică coordonata cantitativă în abordarea studiului gamei. Pe de altă parte, o a doua axă presupune dezvoltarea calitativă în ceea ce privește execuția gamei. De la an la an cresc exigențele privind articulația, modurile de atac ce determină rafinarea tușeului, viteza de execuție etc.

Vom observa că tabloul abordării gamelor, pe perioada vizată, a fost elaborat în cadrul catedrei de pian a Liceului de muzică clujean, urmărindu-se două obiective – un obiectiv în plan general – dezvoltarea tehnică pe baza acumulărilor treptate, și un alt obiectiv, concret, particular – dezvoltarea capacității elevilor pianiști din clasele terminale ale liceului de a putea stăpâni, la un moment dat, toate gamele majore și minore armonice, în variantele expuse anterior.

Scopul concret urmărit prin acest al doilea obiectiv este motivat de cerințele în acest sens ale admiterii în învățământul muzical superior. Se urmărește astfel nu doar exersarea în timp a gamelor ci și dezvoltarea capacității de a cuprinde și stăpâni în momentul examenului de admitere volumul mare de exerciții implicate de abordarea tuturor gamelor majore și minore cu diezi și bemoli și a variantelor acestora.

Modul de execuție a gamelor pe ani de studiu

Studiul gamelor, la nivel primar, este recomandat să se înceapă în clasa a II-a. În primul an de studiu profesorul va urmări așezarea corectă a mâinii pe claviatură prin exercițiile specifice denumite “căderi de braț” și prin abordarea unor mici piese și studii la acest nivel. Începând cu clasa a II-a se poate aborda gama Do major și la minor, pe întindere de două octave, arpegii de trei sunete și acorduri mici. După însușirea digitației gamei, profesorul se va preocupa constant de câteva aspecte esențiale – atacul corect asupra clapei, ceea ce va duce la dezvoltarea preciziei articulației, creșterea mobilității degetului 1, egalitatea de durată și de intensitate, controlul brațului în deplasarea sa deasupra claviaturii etc. De asemenea, deja din această perioadă, elevul va fi îndrumat spre obținerea unui sunet de calitate, prin dezvoltarea concomitentă a sensibilității tactile și a auzului de control. Pentru reușita acestor demersuri, gama va fi studiată pentru început, obligatoriu cu mâini separate, abia după ce

deprinderile vor fi fost corect însușite și consolidate se va trece la execuția cu ambele mâini.

Aceste aspecte vor trebui urmărite pe întreg parcursul ciclului primar și chiar în ciclul gimnazial, cu creșterea treptată a exigențelor în execuție. Studiarea gamei cu mâini separate se va menține până înspre anii de liceu, în cadrul studiului individual al elevului, chiar dacă la lecția de pian profesorul va verifica gama în execuția împreună cu ambele mâini.

În clasa a III-a se poate trece la studiul gamelor cu un accident – respectiv Sol major – mi minor, Fa major – re minor, pe întindere de patru octave, arpegii de trei sunete și acorduri mici.

Începând cu clasa a IV-a până la încheierea studiilor liceale se amplifică și se diversifică modul de execuție a gamelor. De asemenea, pe parcursul acestor clase gamele fac parte din programele de verificări și examene.

Vom prezenta, în continuare, modul de execuție a gamelor începând cu clasa a IV-a până în clasa a XII-a, conform cerințelor catedrei de pian a Liceului de Muzică “Sigismund Toduță” Cluj-Napoca:

Clasa a IV-a

- game²⁸ - la interval de octavă în mișcare paralelă și contrară
- la intervale de terță și decimă în mișcare paralelă
- arpegii mici de trei sunete
- acorduri mici de trei sunete

Clasa a V-a

- game - la intervale de octavă, terță și decimă în mișcare paralelă și contrară
- arpegii mici de patru sunete
- acorduri mici sau, după posibilități – acorduri mari de patru sunete

²⁸ La toate nivelele de studiu, gamele se execută pe patru octave

Clasa a VI-a

- game - la intervale de octavă, terță și decimă în mișcare paralelă și contrară
- la interval de sextă în mișcare paralelă
- arpegii mici de patru sunete
- arpegiul mare, în stare directă și răsturnări, separat
- acorduri mari în mișcare paralelă.

Clasa a VII-a

- game - la intervale de octavă, terță, sextă și decimă în mișcare paralelă și contrară
- arpegii de patru sunete
- arpegii mari în mișcare paralelă
- acorduri mari în mișcare paralelă

Clasa a VIII-a

- game la intervale de octavă, terță, sextă și decimă în mișcare paralelă și contrară
- arpegii de patru sunete
- arpegii mari, în mișcare paralelă și contrară

Clasa a IX-a

- game, arpegii și acorduri executate pe aceeași structură ca și la clasa a VIII-a

Clasa a X-a

- game, arpegii și acorduri – idem clasa a IX-a (se adaugă octave în mișcare paralelă, pe două octave)

Clasa a XI-a

- game, arpegii și acorduri – idem clasa a X-a
- octave, în mișcare paralelă și contrară

Clasa a XII-a

- game, arpegii, octave – idem clasa a XI-a
- acorduri în mișcare paralelă și contrară

După cum se poate observa din schema mai sus expusă, cerințele de execuție a gamelor urmează un sens ascendent privind dificultățile tehnice. Acumulările de variante ale gamei sunt însă judicios dozate, bazate pe principiul evoluției “pas cu pas”, evitându-se salturile cantitative de la un nivel de studiu la altul.

Distribuția studierii gamelor pe ani de studiu

Studierea gamelor, la toate nivelele de pregătire pianistică, se realizează prin abordarea paralelă a tonalității majore și a relativei sale minore armonice.

Ne vom axa, în continuare, pe experiența și cerințele studiului gamelor din cadrul catedrei de pian a liceului de muzică clujean. În acest cadru este recomandată studierea gamelor Do major și la minor, începând chiar cu clasa întâi (dacă dezvoltarea pianistică a elevului o permite), urmată apoi, în clasele a doua și a treia, de studiul gamelor majore și minore relative cu un accident.

Studiul gamelor este impus cu obligativitate începând cu clasa a IV-a, până la încheierea ciclului liceal. Pe acest parcurs, ca și în cazul modului de execuție a gamelor, se oferă o schemă de însușire a lor - pe ani de studiu - schemă realizată pe același principiu al acumulărilor treptate, "pas cu pas. În acest fel, în perioada mai sus menționată vor fi parcurse game în toate tonalitățile majore și minore, cu diezi și bemoli.

Prezentăm, în continuare, distribuția studierii gamelor structurată pe ani de studiu:

Clasa a IV-a - semestrul I - Sol major - mi minor

- semestrul II - Fa major - re minor

Clasa a V-a - semestrul I - Re major - si minor

- semestrul II - Si b major - sol minor

Clasa a VI-a - semestrul I - La major - fa # minor

- semestrul II - Mi b major - do minor

Clasa a VII-a - semestrul I - Mi major - do # minor

- semestrul II - La b major - fa minor

Clasa a VIII-a - semestrul I - Si major - sol # minor

- semestrul II - Re b major - si b minor

Clasa a IX-a - semestrul I - Sol major - mi minor

- Fa major - re minor

- semestrul II - Re major - si minor

- Si b major - sol minor

Clasa a X-a - semestrul I - La major - fa # minor

- Mi b major - do minor

- semestrul II - Mi major - do # minor

- La b major - fa minor

Clasa a XI-a - semestrul I - Si major - sol # minor

- Re b major - si b minor

- semestrul II - toate gamele majore și minore cu diezi

Clasa a XII-a - sem. I - Do major - la minor, plus toate gamele majore și minore cu bemoli.

Din felul cum a fost concepută această schemă rezultă preocuparea de a acoperi, prin studiul gamelor, întreg cercul tonalităților majore și minore și de asemenea, de a dezvolta elevilor capacitatea de a le stăpâni, la finele ciclului liceal, în totalitate. Volumul cerințelor crește treptat, astfel, dacă până la clasa a VIII-a se studiază anual câte două game majore cu relativele lor minore, începând cu clasa a IX-a sunt cerute anual patru game majore cu relative minore, urmând ca în clasele a XI-a și a XII-a să fie studiate, semestrial, câte șapte game majore și minorele lor relative. Aceste exigente cerințe de la finele studiilor liceale vin în sprijinul pregătirii absolvenților pentru examenul de admitere în învățământul universitar de specialitate, examen în cadrul căruia gamele, alături de studiile cerute, reprezintă proba de tehnică instrumentală.

Asupra digitației gamelor, arpegiilor și acordurilor nu am dorit să insistăm, deoarece considerăm că respectarea regulilor acestora, ferm stabilite și bine cunoscute, este un fapt de la sine înțeles.

Obiective urmărite prin studiul gamei

Studiul gamei vizează în primul rând dezvoltarea activității degetelor în plan tehnic-motoric, prin perfecționarea funcțiilor pur fiziologice ale acestora, proces descris detaliat în capitolul lucrării de față referitor la tehnica de degete. Aceste obiective se referă la întărirea vârfului degetelor, creșterea gradului de independență și dezvoltarea agilității lor.

În plan superior sunt urmărite obiective privind perfecționarea unor abilități pur pianistice cum sunt dezvoltarea preciziei atacului degetelor, obținerea acurateții ritmice, exersarea unui larg spectru dinamic, perfecționarea tușeului.

Dezvoltarea funcțiilor fiziologice ale degetelor

Obiectivele urmărite în acest sens se referă la dezvoltarea și perfecționarea unor funcții pur fiziologice ale degetelor, pe care le posedă genetic, în stare latentă, fiecare om. Astfel, pentru dezvoltarea acestor funcții se vizează atingerea următoarelor obiective:

Întărirea vârfului degetelor, pentru a putea răspunde solicitării maxime de transmitere a greutatei brațului în vârful degetelor. În vederea atingerii acestui obiectiv se practică studiul gamei în sonorități mari – ***f***, ***ff*** – obținute prin combinarea atacului incisiv asupra clapei cu transmiterea greutatei brațului în vârful degetului. Un rol important în fortificarea musculaturii degetelor și creșterea rezistenței lor în susținerea întregului aparat pianistic îl are studiul acordurilor. Sunt abordate în primii ani de studiu acorduri mici, de trei sunete.

Doar în momentul în care dezvoltarea fizică a mâinii permite cuprinderea fără efort a octavei, se poate trece la studiul acordurilor de patru sunete. Pentru atingerea scopului propus – întărirea vârfului degetelor – atacul acordurilor se realizează prin aruncarea brațului din umăr, cu întreaga sa greutate, înspre claviatură, urmărind obținerea unei mari intensități sonore. Acuratețea execuției acordurilor este condiționată de pregătirea degetelor pe profilul acordului, înainte de atac, și de simultaneitatea percuției tuturor degetelor, în momentul atacului.

Totodată, studiul acordurilor contribuie și la consolidarea bolții palmare, fără sprijinul căreia degetele nu și-ar putea îndeplini rolul lor de piloni rezistenți ai aparatului pianistic.

Creșterea gradului de independență a degetelor presupune în primul rând dezvoltarea mobilității degetelor, ceea ce duce implicit la dezvoltarea capacității lor de a acționa independent. Cele mai multe probleme apar aici din cauza gradului diferit de independență a celor cinci degete, datorat constituției anatomice a mâinii. Obiectivul urmărit este acela de a aduce la același nivel mobilitatea și independența acestora. Dezvoltarea acestor capacități va permite ca, acționând un deget, să intre în contracție doar mușchii lui, fără a antrena și grupurile de mușchi învecinate, ceea ce ar duce la crispări inutile. Acest pericol există îndeosebi în relația degetelor 3-4, din cauza gradului scăzut de mobilitate a degetului 4. Pentru remedierea acestui neajuns se urmărește – prin studiul gamei în tempo-uri moderate, cu mâini separate, la început – uniformizarea atacului tuturor degetelor pentru obținerea egalității de intensitate, și a aceleiași calități sonore.

În aceeași idee trebuie abordat și cazul degetului 1. Deși prin constituția anatomică are cel mai crescut grad de independență, în plan pianistic mobilitatea lui trebuie în plus dezvoltată pentru a putea trece cu ușurință pe sub palmă și a asigura, în desfășurarea gamei, deplasarea lină, paralelă cu claviatura, a mâinii.

Creșterea mobilității degetului 1 se poate realiza îndeosebi prin studiul arpegiului mare, datorită dificultății parcurgerii, pe sub palmă, a intervalelor de terță și cvartă.

Dezvoltarea independenței de atac face posibil controlul asupra fiecărui deget, chiar în pasagii foarte rapide, aducând claritate maximă jocului pianistic.

Dezvoltarea agilității degetelor. Acest obiectiv poate fi atins, prin studiul gamei, crescând treptat viteza de execuție a tuturor variantelor acesteia. Primele abordări ale gamei, în clasele primare, se realizează în tempo-uri lente sau moderate pentru ca elevul să se poată concentra asupra digitației, modului de atac, poziției corecte a mâinii calității sonore etc. Treptat, odată cu creșterea cerințelor în plan tehnic, se solicită elevului execuția gamei în tempo-uri din ce în ce mai rapide, ceea ce va duce la dezvoltarea agilității degetelor. Este foarte important ca această creștere a vitezei de execuție a gamei să se facă “pas cu pas”, pentru a nu se altera egalitatea ritmică, egalitatea de sonoritate etc.

Perfecționarea abilităților pianistice

Această a doua treaptă a dezvoltării activității degetelor prin studiul gamei însumează obiective privind dezvoltarea preciziei atacului, a preciziei ritmice, exersarea paletei dinamic-timbrale, precum și dezvoltarea sensibilității tactile și, ca urmare a ei, perfecționarea tușeului.

Dezvoltarea preciziei de atac a degetelor presupune conștientizarea actului de percuție asupra clapei. Acest act trebuie urmărit pe două coordonate. Pe de o parte el se referă la controlul vitezei de atac asupra clapei, pe de altă parte la înălțimea de la care degetul acționează asupra clapei. Diversa combinație a acestor două coordonate permite acoperirea, în plan muzical, a cerințelor partiturii interpretate, prin asigurarea celor mai adecvate moduri de atac și culori dinamice.

Vom lua ca exemplu două astfel de cerințe, complet opuse. Astfel, pentru execuția unui pasaj într-o mișcare lentă, cu indicațiile *legato* și *ppp*, degetele atacă cu o viteză minimă, de la suprafața clapei, pentru a asigura un parcurs lin și o sonoritate scăzută desenului melodic cerut. În cazul opus, un pasaj dintr-o mișcare rapidă, cu indicațiile *martellato* și *fff*, se execută cu o maximă viteză de atac, de la o înălțime deasupra claviaturii care să permită aruncarea cu forță a degetelor asupra clapei. Desigur că în ambele situații se ia în considerare și aportul brațului – în primul caz – minim, în cazul al doilea – maxim, dar rolul preponderent într-o execuție justă îl au degetele. Între aceste două extreme există o infinitate de combinații a căror experimentare, prin studiul gamei, contribuie la dezvoltarea preciziei de atac.

Un aspect important privitor la atingerea acestui obiectiv – și în același timp o problemă tehnică ce poate fi rezolvată prin studiul gamei – se referă la obținerea simultaneității atacului octavelor și acordurilor de trei și patru sunete.

De asemenea, prin studiul octavelor și acordurilor gamei, în sonorități și moduri de atac diferite, se obține controlul și conștientizarea relației viteză de atac – rezultat sonor scontat, și prin aceasta, perfecționarea preciziei atacului degetelor.

Un alt obiectiv important urmărit prin studiul gamei se referă la *realizarea acurateții și egalității ritmice*. În vederea dezvoltării preciziei ritmice, gama este studiată în diverse formule ritmice – triolette, grupe de patru șaisprezecimi, dactil, anapest sau ritm punctat. De asemenea, se urmărește obținerea egalității ritmice în cazul execuției gamei în valori egale. Pericolul apariției inegalităților este dat de inegala dezvoltare musculară a degetelor – degetele 4 și 5 fiind dezavantajate în acest sens. De asemenea, mobilitatea și abilitatea degetului 1 la trecerea pe sub palmă sunt factori de care depinde desfășurarea uniform ritmică a gamei, îndeosebi în tempo-uri rapide și foarte rapide.

Înșușirea deprinderii unei execuții rapide a gamei, în parametri de maximă egalitate ritmică poate fi aplicată ulterior în pasagiile de mare virtuozitate ale repertoriului abordat.

Prin studiul gamei se urmărește, de asemenea, *dezvoltarea sensibilității tactile*, obiectiv ce însumează două direcții de evoluție tehnică, ambele conducând spre *perfecționarea tușeului*.

Astfel, dezvoltarea sensibilității tactile este înțeleasă într-o primă accepțiune ca însușirea și perfecționarea principalelor moduri de atac – *legato*, *non legato*, *staccato* și a variantelor acestora. Gama este suportul ideal de exersare a acestor moduri de atac.

O a doua accepțiune se referă la sensibilizarea tactilă a vârfului degetelor, pentru a putea realiza, în relație directă cu perfecționarea auzului, efecte sonore rafinate, fin diferențiate în plan dinamic și timbral. În acest scop, pentru îmbogățirea experienței tactile și perfecționarea tușeului se practică studiul gamei în diverse sonorități – de la *pp* la *ff*. Se poate urmări fie egalitatea de intensitate în desfășurarea gamei, fie execuția ei în *crescendo* sau *diminuendo*.

La execuția gamei într-o sonoritate constantă, atenția trebuie sporită îndeosebi în cazul nuanțelor scăzute – *p*, *pp*, pentru evitarea accentelor datorate trecerii de la clapele albe la cele negre, sau a trecerii degetului 1 pe sub palmă.

Prin execuția gamei în *crescendo* sau *diminuendo* se exersează capacitatea pianistului de a susține linii dinamice treptat crescătoare sau descrescătoare, de la minim spre maxim sau invers, fără perioade de stagnare dinamică.

În același scop, al perfecționării tușeului, gama poate fi studiată în diverse combinații ale modurilor de atac cu variate nuanțe dinamice (ex. *legato* – *pp*, *legato* – *f*, *staccato* – *pp*, *non legato* – *mf*, etc.). Prin aceste modalități de abordare ale gamei se exersează și se perfecționează sensibilitatea tactilă în vârful degetelor, realizare care, în conlucrare cu dezvoltarea auzului, permite pianistului controlul unor sonorități și timbruri de o mare diversitate și rafinament.

Același obiectiv al dezvoltării sensibilității tactile poate fi realizat și prin studiul acordurilor, urmărindu-se detașarea dinamică a unui element al acestora față de celelalte:



În acest fel se dezvoltă capacitatea de dozare dinamică în atacul simultan al mai multor sunete, ceea ce contribuie la conducerea cu ușurință, cu aceeași mână, a două sau mai multe planuri sonore ce trebuie diferențiate. Aplicația practică a acestui demers este evidentă în interpretarea lucrărilor polifonice și în execuția, la aceeași mână, a unor planuri sonore suprapuse în care desenul melodic trebuie condus prin subliniere dinamică.

Cel mai des se cere reliefarea vocii superioare a acordurilor, caz în care degetele care construiesc această linie vor trebui să atace diferențiat timbral și dinamic față de celelalte. Există, însă, numeroase exemple în care logica textului cere conturarea unor sunete din interiorul acordurilor, lucru mai dificil de realizat, situație în care exercițiul mai sus expus este deosebit de folositor.

Gama cromatică

Raportându-ne din nou la programa școlară din învățământul pianistic românesc, observăm că studiul gamei cromatice este prevăzut doar la nivelele gimnazial și liceal, considerându-se mai dificilă abordarea ei decât gama diatonică, al cărei studiu începe încă din ciclul primar.

Există însă și păreri opuse acestei concepții. Astfel, pianista și pedagoga franceză Marguerite Long recomandă începerea studiului gamelor cu gama cromatică, argumentând: „Nu neglijați gama cromatică, cultivați-o cu grijă. Ea dezvoltă precizia tușei prin aceea că obligă degetele să se miște în spații restrânse și să manipuleze intervale mai delicate decât acelea ale gamei diatonice. Gama cromatică dezvoltă agilitatea și suplețea degetului 1, al cărei

intervenție aici este mai frecventă și mai ușoară. Pentru începători, studiul gamei cromatice trebuie să preceadă pe cel al gamei diatonice”²⁹.

Într-adevăr, studiul gamei cromatice contribuie la creșterea mobilității degetului 1 și la obținerea dezinvolturii jocului pianistic în parcurgerea cromatică a clapelor albe și negre, în special când se lucrează în tempo-uri rapide. Pornind însă de la principiul evoluției de la simplu la complex, în pedagogia pianistică românească, gama diatonică, obținută prin simpla înlănțuire a două tetracorduri, este considerată mai facil de abordat, de aceea studiul gamei cromatice se începe doar de la un nivel de pregătire superior începătorilor.

La fel ca și gama diatonică, gama cromatică poate servi ca suport al dezvoltării abilităților pianistice, prin studierea ei în diverse moduri de atac, nuanțe diferite, etc. Un beneficiu important obținut prin studiul gamei cromatice se referă la dezvoltarea uniformității de atac asupra clapelor albe și negre și a vitezei, realizări care vor putea fi ulterior aplicate în susținerea pasajelor de mare virtuozitate, specifice îndeosebi repertoriului romantic.

* * *

În general, prin studierea gamelor, pe toate treptele instruirii pianistice, se vizează dezvoltarea tehnicii de degete. Cum însă actul execuției pianistice implică global aparatul pianistic, și în studiul gamelor, aportul celorlalte segmente ale acestuia este foarte important. Astfel, odată cu perfecționarea abilităților degetelor, studierea gamelor conduce la obținerea controlului activității întregului braț. Studiul gamei și îndeosebi al arpegiilor, contribuie la dezvoltarea siguranței și dezinvolturii deplasării brațului deasupra claviaturii. O susținere corectă din umăr și deplasarea lui firească, dezinvoltă, vor da libertate degetelor de a ataca precis și de a desfășura cu claritate și acuratețe linia gamei. În același timp, abordarea gamei în variate nuanțe dinamice duce la

²⁹ Gina Solomon, *op. cit.*, p. 100

diversificarea senzațiilor de susținere a brațului din umăr, în vederea folosirii cu discernământ a greutății lui.

De asemenea, într-o corectă și comodă derulare a gamei și a celorlalte accesorii ale ei (arpegii, acorduri, octave), un rol important îl are și mobilitatea *poignet*-ului. Urmărind obținerea ușurinței și firescului desfășurării acestor variante (în special a octavelor simultane, în *staccato*), în tempo-uri foarte rapide, se exersează și se îmbunătățește implicit suplețea și flexibilitatea *poignet*-ului.

Gama și variantele ei trebuie deci studiate ținându-se cont de implicarea corelată a tuturor segmentelor aparatului pianistic. Neglijarea unuia duce la execuții defectuoase și la alterarea activității celorlalte segmente.

Contrar unor opinii conform cărora gamele sunt văzute ca exerciții aride, menite să dezvolte abilități pur mecanice, considerăm că studiul acestora își va atinge scopul doar dacă abordarea lor se bazează pe calitate și expresivitate sonoră. Căci, așa după cum ne îndemna pianistul și pedagogul rus G. Neuhaus să apreciem și să iubim, ca pianiști și muzicieni, chiar și un singur sunet, acesta deja reprezentând muzică, cu atât mai mult, o înlănțuire de sunete, fie ea și sub formă de gamă, poate și trebuie să aibă valențe expresive.

Exercițiile de degete

Preocuparea pentru dezvoltarea laturii motric-mecanice a execuției pianistice a determinat, la începutul secolului al XIX-lea, după eșecul "aparatelor mecanice" de cântat (chiroplastul, dactilionul etc.), apariția unor culegeri de exerciții tehnice pentru "gimnastica degetelor și articulațiilor". Printre pionierii acestei întreprinderi se numără profesoara A. Zachariae, care propune "[...] un "Handentwickler" – o modalitate de a face degetele leneșe,

slabe sau rigide să fie dezvoltate prin exerciții libere și sănătoase, fidele sensului unei munci muzical-inteligente"³⁰.

Apariția caietelor de exerciții de degete a luat în continuare amploare, tot mai mulți pedagogi pianiști pledând pentru importanța acestor exerciții în instruirea pianistică. Ele însă nu au rămas doar o caracteristică a epocii respective, ci s-au perpetuat până în zilele noastre – bineînțeles, evoluând odată cu didactica pianistică. Dintre cei mai cunoscuți autori de astfel de culegeri îi amintim pe Charles Louis Hanon, Johann Pischner, Aloys Schmitt, Alfred Cortot, Marguerite Long, iar dintre pedagogii români – Ana Voileanu-Nicoară și Dragoș Tănăsescu.

Liszt a fost preocupat, de asemenea, de sistematizarea unor principii tehnice pe care le-ar fi adunat într-o lucrare teoretică, însă manuscrisul s-a pierdut. A rămas, totuși, de la el o culegere de exerciții și studii tehnice sub denumirea de *Studii tehnice pentru pian* – neînsoțite de explicații teoretice, organizate în 12 caiete, fiecare caiet axat pe o anumită problematică tehnică. În aceeași culegere mai sunt cuprinse un număr de 12 studii tehnice de sine stătătoare (*12 Grosse Etüden*), conținând probleme tehnice de mare dificultate.

Exercițiile de degete își dovedesc utilitatea în dezvoltarea tehnicii pianistice în primul rând prin faptul că fiecare dificultate tehnică este tratată de la simplu la complex. În culegerile autorilor mai sus amintiți, acest principiu al acumulărilor treptate de dificultate, pe o problemă anume, este evident.

Un alt beneficiu al acestor exerciții este acela că pot fi folosite în diferite etape de dezvoltare tehnic-pianistică, exersându-se treptat toate problemele propuse sau extrăgând doar dificultatea tehnică ce trebuie depășită la un moment dat.

Vom trata, succint, problematica tehnică propusă în câteva din aceste culegeri de exerciții.

³⁰ Afrodita Popa, *Măinile care cântă*, Editura Vergiliu, București, 2001, p. 64

Culegerea lui Hanon, *Le pianiste-virtuose*, cuprinde 60 de exerciții, grupate în trei secțiuni. În prima secțiune, *Exerciții preparatorii pentru însușirea agilității, independenței și a perfecte egalități a degetelor*, pornește în exercițiul 1 de la poziția consecutivă a celor cinci degete, pe cinci clape, construind, până la exercițiul 20, variante ritmice, combinații de digitație etc. Fiecare exercițiu-tip are între 8 și 15 variante și se execută din treaptă în treaptă pe întindere de una sau două octave.

Partea a doua, *Pregătire pentru exerciții transcendente ale virtuozilor*, propune exerciții pentru întărirea degetelor, studierea gamei diatonice în diverse variante și a gamei cromatice.

În partea a treia sunt cuprinse exerciții de note duble, terțe, sexte, octave, construind diverse variante până la trilul de note duble și *tremolo*-ul de note duble și acorduri.

În lucrarea sa *Principes rationnelles de la technique pianistique*, Alfred Cortot pornește de la ideea că înlocuind exercițiul mecanic insistent al unui pasaj dificil printr-un studiu gândit pe dificultatea pe care o conține, se poate ajunge la principiul elementar al acesteia. El sintetizează astfel multiplele dificultăți tehnic-pianistice în cinci categorii pe care le analizează și le pune în practică prin exerciții, în cinci capitole.

Preocuparea pedagogică a lui Alfred Cortot s-a îndreptat și în direcția oferirii unui instrument de lucru pentru depășirea dificultăților tehnice din lucrări pianistice romantice. Astfel, în editura Salabert au apărut sub semnătura sa edițiile de lucru (*edition de travail*) ale operelor lui Chopin, Schumann, Liszt și ale câtorva dintre lucrările lui Mendelssohn, Schubert și Weber. Dintre acestea, biblioteca Academiei de Muzică "Gh. Dima" din Cluj-Napoca dispune de ediția *Comentarii la studiile op. 10 și op. 25 de Frederic Chopin* în traducerea prof.univ.dr. Ninuca Oșanu-Pop.

Dintre pedagogii români, Ana Voileanu-Nicoară, pianistă și profesoară la Conservatorul "Gheorghe Dima" din Cluj, a alcătuit, în anul 1963, un caiet de exerciții de degete intitulat *De luni până duminică*, destinat elevilor pianiști din

clasele VIII-X, bazat pe ideea care constituie și moto-ul lucrării: "non multa sed multum. Non nova sed nove." Lucrarea este considerată de autoarea sa "un manual tehnic de dificultate medie, care să concentreze într-o formă cât mai concisă și totodată eficace materia tehnică primordială, fundamentală a pianului într-un mic mănunchi de exerciții zilnice, indispensabile"³¹.

Se propune pentru fiecare zi a săptămânii rezolvarea unei anumite probleme tehnice, tratată în diverse variante, crescând de la o zi la alta complexitatea și amploarea dificultății.

Dragoș Tănăsescu, profesor la *Conservatorul "Ciprian Porumbescu"* din București, a elaborat în lucrarea *Tratat de tehnică pianistică* un sistem de exerciții pentru degete și braț, eșalonat pe trei ani de studiu, gândit ca un macrosistem care să cuprindă într-o singură unitate totalitatea problemelor de ordin tehnic.

* * *

Concursul "Schmitt"

Ideea utilității exercițiilor de degete în dezvoltarea abilităților pianistice a condus la organizarea unui concurs inedit în cadrul Liceului de Muzică "Sigismund Toduță" din Cluj-Napoca. Profesorul Tiberiu Papp a instituit, în urmă cu 15 ani, un concurs de "Exerciții tehnice "Schmitt", la nivelul clasei sale de pian. Începând cu clasa a II-a până la clasa a VIII-a, erau stabilite exerciții de concurs pe diverse grade de dificultate. Din afirmațiile profesorului organizator, Tiberiu Papp, acest concurs – constituit și ca formă de experiment – a dat rezultate notabile în consolidarea bazei tehnic-pianistice a elevilor săi și, contrar unor opinii care consideră exercițiul tehnic arid și plictisitor, elevii au participat cu entuziasm în cadrul lui.

³¹ Ana Voileanu-Nicoară, Op. cit., Editura Muzicală, București, 1963, p. 3

Studiile

Studiile alcătuiesc un vast material didactic, a cărui valoare și eficiență în dobândirea unei solide tehnici pianistice s-a verificat în timp. Datorită sistematizării problemelor tehnice, studiile oferă posibilitatea rezolvării gradate a dificultăților, de la simplu la complex. Mai mult, ele își dovedesc utilitatea oferind diverse modalități de lucru pentru aceeași dificultate tehnică, prin abordarea mai multor studii de același tip. Prin studii se urmărește rezolvarea unor probleme tehnice ca: dezvoltarea agilității și preciziei atacului degetelor în desfășurări de game, arpegii, pasaje cromatice, probleme legate de tehnica notelor duble, a acordurilor, a ornamentelor, probleme ale execuției polifonice, probleme ritmice, de tușeu, salturi etc.

Denumirea de *studiu* (*etude*) a apărut în urmă cu mai bine de 150 de ani, când literatura pianistică a fost inundată de creații didactice pur tehnice (exerciții, studii), conforme cu concepția epocii, de dezvoltare a tehnicii pianistice pe baza instrucției strict mecanice. Compozitorii-pedagogi s-au străduit să sistematizeze problemele de ordin tehnic și să creeze, pentru rezolvarea lor, culegeri de studii ordonate pe două axe – a problematicii tehnice și a creșterii gradate a dificultăților tehnice în cadrul ei.

Asupra acestui tip de compoziție și-au îndreptat atenția și compozitorii consacrați – Chopin, Schumann, Liszt, Debussy, Rachmaninov, Skriabin ș.a. Alături de caracterul de virtuozitate, substanța muzicală de calitate conținută în lucrările acestora a cristalizat studiul ca gen miniatural de sine stătător.

Putem astfel grupa studiile din literatura pianistică în două categorii:

- Studii cu caracter declarat didactic
- Studii cu caracter artistic precumpănitor

Ne vom opri asupra aspectelor importante legate de abordarea acestor două categorii de studii, în două subcapitole distincte.

Studii cu caracter declarat didactic

Literatura didactică pentru pian cuprinde un număr impresionant de culegeri de studii destinate diferitelor etape de instruire pianistică.

Incontestabil, figura centrală în acest cadru este reprezentată de pedagogul pianist Carl Czerny, prin vastitatea creației sale didactice și gradul riguros de sistematizare a ei.

Nu mai puțin valoroși pedagogi ai pianului și didacticieni ai epocii au fost Muzio Clementi, Johann Nepomuk Hummel, Jean-Baptist Cramer, Henri Bertini, Ignaz Moscheles ș.a.

Muzio Clementi (1752-1832) este considerat un adevărat făuritor de școală pianistică de recunoaștere universală. Foarte apreciat la timpul său, ca pianist și profesor de pian, Clementi și-a încununat cariera didactică cu ampla lucrare în trei volume de studii *Gradus ad Parnassum*, lucrare ce își dovedește valabilitatea și în pedagogia pianistică contemporană.

Jean-Baptist Cramer (1771-1858), elevul lui Clementi, a fost de asemenea un pianist apreciat al vremii și un bun pedagog. Lucrarea prin care Cramer s-a impus în literatura pianistică didactică este culegerea sa de *60 de studii pentru pian*, studii care sunt și azi cuprinse în programele școlare ale liceelor de muzică.

Carl Czerny (1791-1857) a fost elevul lui Beethoven, care l-a prețuit deosebit de mult. Deși apreciat ca pianist al vremii, Czerny a renunțat la cariera de concertist în favoarea aceluia de pedagog și compozitor. Deși prolific în această ultimă ipostază, el se impune în istoria muzicii prin creația sa pianistică didactică. Deosebit de valoroasă, nu doar prin numărul mare de culegeri de studii pentru pian ci și prin larga adresabilitate spre diverse etape ale instruirii pianistice, creația didactică a lui Carl Czerny este studiată în întregul ciclu de pregătire pianistică de nivel preuniversitar. Uimește și astăzi capacitatea lui

extraordinară de a ordona riguros problemele tehnice și de a urmări sistematizat apoi creșterea gradului de dificultate, la un număr atât de impresionant de lucrări.

În cele peste șaptezeci de culegeri de studii, începând cu op. 599, *Primul profesor de pian*, și până la op. 365, *Școala virtuozilor*, Czerny tratează și ordonează, în planul creșterii gradului de dificultate, o mare varietate de probleme tehnice.

Vom încerca să radiografiem, într-o schiță succintă, câteva dintre aceste activități de travaliu digital, urmărindu-le pe diverse niveluri de pregătire pianistică. Ne vom ocupa de probleme privind desfășurarea de game diatonice și cromatice, execuția notelor duble, a octavelor, a arpeggiilor, acordurilor, ornamentelor, obținerea preciziei ritmice și a siguranței salturilor, construcția de planuri sonore suprapuse. Pentru exemplificări am ales studii din culegerile cele mai uzitate în practica pianistică școlară actuală: Studiile op. 599 – *Primul profesor de pian*, op. 849 – *30 de studii pregătitoare pentru școala agilității*, op. 299 – *Studii de agilitate*, op. 365 – *Școala virtuozilor*.

Game diatonice

Ex. nr. 1, C. Czerny, Studiul op. 365 nr. 1, gama diatonică și cromatică

Molto allegro. (M. M. $\text{♩} = 100.$)

The image displays the musical score for Czerny's Study Op. 365 No. 1, titled 'Molto allegro. (M. M. $\text{♩} = 100.$)'. The score is presented in two systems. The first system consists of a treble staff and a bass staff, both containing a series of eighth notes with fingerings indicated by numbers 1 through 5. The second system is a grand staff (treble, middle, and bass staves) showing a chromatic scale in the bass staff and a diatonic scale in the treble staff, with various fingerings and articulation marks throughout.

Ex. nr. 2, C. Czerny, Studiul op. 849, nr. 8

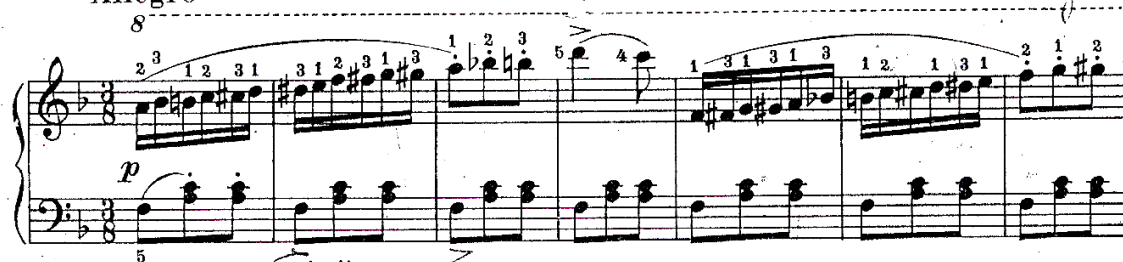
Vivace (♩ = 84)



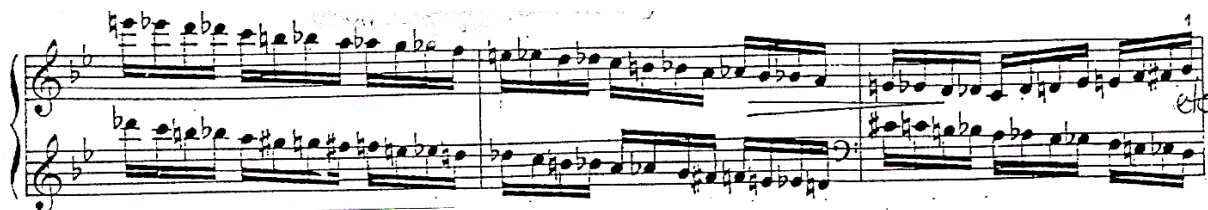
Game cromatice

Ex. nr. 3, C. Czerny, Studiul op. 599 nr. 56

Allegro



Ex. nr. 4, C. Czerny, Studiul op. 299 nr. 31



Note duble

Ex. nr. 5, C. Czerny, Studiul op. 599 nr. 88

Allegretto



Ex. nr. 6, C. Czerny, Studiul op. 299, nr. 38



Octave

Ex. nr. 7, C. Czerny, Studiul op. 740 nr. 49

Vivace. (♩ = 116.)

f *sempre staccato*

Ex. nr. 8, C. Czerny, Studiul op. 299, nr. 28, combinarea octavelor simultane cu octave desfăcute

Molto allegro. (♩ = 152.)

f

Arpeggii

Ex. nr. 9, C. Czerny, Studiul op. 599, nr. 84, arpeggii lungi

Allegro

f

Ex. nr. 10, C. Czerny, Studiul op. 299, nr. 12, arpeggii lungi

Molto allegro. (♩ = 92.)

f

Ex. nr. 11, C. Czerny, Studiul op. 299 nr. 3, arpeggii frânte

Presto (♩ = 88-100)

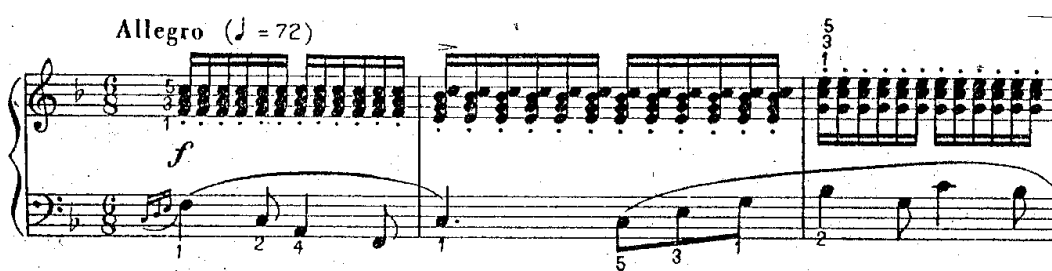
p

Acorduri

Ex. nr. 12, C. Czerny, Studiul op. 599 nr. 35

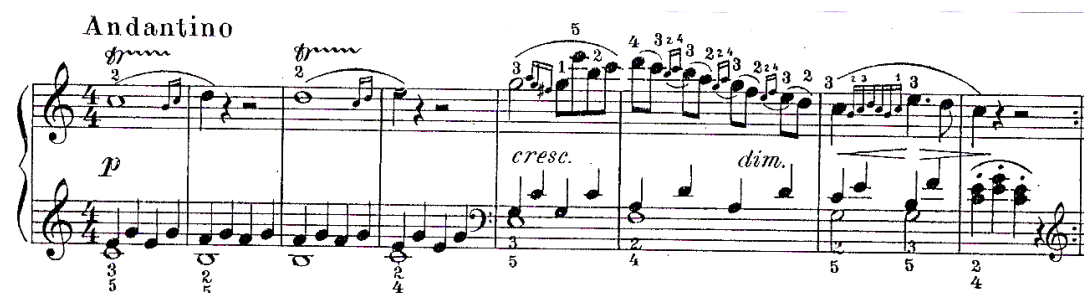


Ex. nr. 14, C. Czerny, Studiul op. 849, nr. 28



Ornamente

Ex. nr. 15, C. Czerny, Studiul op. 599 nr. 74



Ex. nr. 16, C. Czerny, Studiul op. 365 nr. 14



Dezvoltarea preciziei ritmice

Ex. nr. 17, C. Czerny, Studiul op. 849 nr. 5



Obținerea siguranței salturilor

Ex. nr. 18, C. Czerny, Studiul op. 599 nr. 86

Moderato

p dolce
legato

Construcția planurilor sonore suprapuse

Ex. nr. 19, C. Czerny, Studiul op. 299 nr. 27

Presto. ($\text{♩} = 92.$)

pp cantando

Probleme de coordonare a mâinilor

Ex. nr. 20, C. Czerny, Studiul op. 599 nr. 85

Allegro

p

Ex. nr. 21, C. Czerny, Studiul op. 849 nr. 10

Allegro moderato ($\text{♩} = 116$)

dolce

După cum se poate observa din exemplele de mai sus, studiile din culegerea op. 599, destinate instrucției pianistice elementare, cuprind o mare varietate de dificultăți tehnice. Elevul are astfel posibilitatea de a se familiariza, de la început, cu multiple aspecte în plan tehnic și muzical, pe care le va urmări ulterior pe coordonate din ce în ce mai exigente.

De asemenea, exemplificările anterioare au arătat problema tehnică centrală pe care este axat fiecare studiu. Parcurgând însă în întregime piesa, se lucrează implicit și asupra altor aspecte – moduri de atac, nuanțe etc. În foarte multe studii se împletesc două sau chiar mai multe probleme tehnice cu pondere egală, beneficiul abordării acestora fiind evident.

Este important ca în momentul începerii muncii la un studiu, profesorul să arate elevului scopul ce urmează a fi atins și mijloacele tehnice cele mai eficiente de atingere a lui. Pentru un progres constant privind problematica tehnică specifică fiecărei trepte de instruire, se lucrează pe parcursul unui an școlar studii axate pe diferite dificultăți tehnice. În acest fel se acoperă o arie largă în planul perfecționării abilităților pianistice.

Creația pianistică didactică a lui Carl Czerny s-a impus și a rezistat timpului nu doar prin diversitatea aspectelor tehnice propuse și rigurozitatea sistematizării lor, ci și ca valoare artistică în sine. Studiile sale, lucrări cu o construcție formală clară, logică, cu o melodică expresivă, denotă o surprinzătoare inventivitate în tratarea diferită a aceleiași probleme tehnice. Astfel, cu toate acumulările în planul pianisticii contemporane, culegerile de studii ale lui Carl Czerny, abordate sistematic, contribuie, alături de celelalte lucrări din repertoriu la formarea tehnic-muzicală a elevilor, pe toate treptele de dezvoltare pianistică.

Dorim să arătăm, în încheiere, că, deși am detaliat doar aspecte din creația pentru pian a lui Carl Czerny, considerăm că abordarea, în plan cât mai divers, a lucrărilor repertoriale didactice are un rol important în progresul real al elevului pianist.

Studii cu caracter artistic precumpănitor

În dezvoltarea tehnicii pianistice, alături de abordarea studiilor cu conținut didactic declarat, un rol aparte îl are în creația de acest gen, corpusul studiilor cu caracter artistic precumpănitor, aparținând compozitorilor Felix Mendelssohn-Bartholdy, Frederic Chopin, Robert Schumann, Franz Liszt, Camille Saint-Saëns, Claude Debussy, Alexandr Skriabin, Serghei Rachmaninov, Olivier Messiaen etc.

Beneficiul abordării acestor studii este evident – împletirea aspectelor tehnice cu cele ale unui conținut muzical valoros.

Dezvoltarea complexă a artei componistice a romantismului și a curentelor ce i-au urmat impune evoluția paralelă și în arta interpretativă. Trebuiau dezvoltate și perfecționate resursele tehnic-pianistice pentru a putea răspunde cerințelor mult amplificate și diversificate ale creațiilor romantice, impresioniste etc.

Apariția acestui tip de studii pare a fi o reacție a compozitorilor amintiți, la necesitatea acoperirii problematicii tehnice pe care însăși opera lor o ridică.

Spre exemplu, în studiile lui Chopin cuprinse în cele două opus-uri – op. 10 și op. 25 – sunt surprinse o multitudine de aspecte tehnice pe care le regăsim îmbogățite, prin diverse și rafinate combinații, în restul creației sale – arpegii, note duble (terțe, sexte, octave), ornamente, cromatisme, planuri sonore distincte, ineditul și strălucitorul "joc pe clape negre" din studiul op. 10 nr. 5 etc.

În cele *Douăsprezece studii de execuție transcendențială*, *Șase studii după Paganini* și *Studiile de concert*, Liszt cuprinde, de asemenea, o paletă largă, aproape indescritibilă de probleme tehnice de maximă dificultate, reflectate în lucrările sale de mare virtuozitate și bravură pianistică.

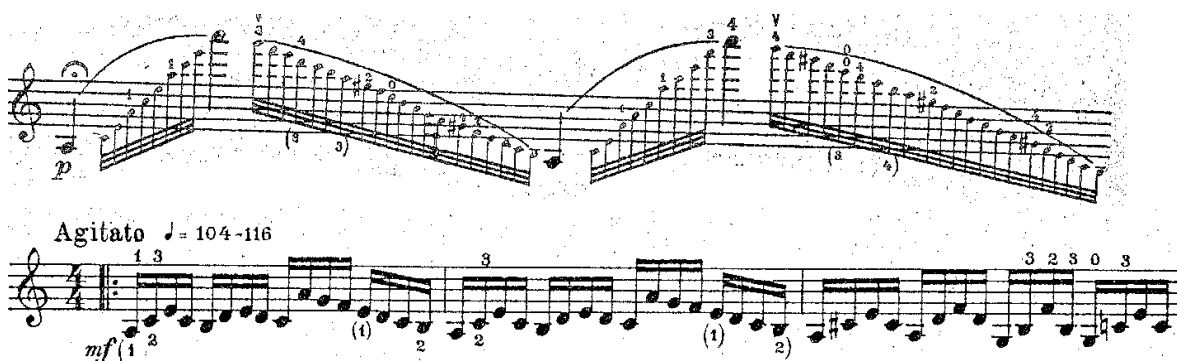
În cele douăsprezece *Studii pentru pian* dedicate "memoriei lui Frederic Chopin", grupate în două caiete, Debussy își propune, pentru fiecare studiu în parte, tratarea exclusivă a unei probleme tehnice. Primul caiet cuprinde studiile pentru cele "cinci degete", pentru terțe, cvarte, sexte, octave și pentru "opt

degete". În caietul al doilea sunt tratate aspecte tehnice legate de cromatisme, ornamente, note repetate, arpegii și acorduri. Toate acestea, pătrunse de inconfundabila aură impresionistă, le regăsim în creația sa pentru pian.

Pe aceleași coordonate se poate vorbi, făcând paralela între studii și ansamblul creației, și în cazul celorlalți compozitori amintiți.

Deși reperele creației acestor compozitori sunt ferm individualizate stilistic, găsim în studiile lor o serie de jaloane comune. Un exemplu, în acest sens, îl constituie abordarea în plan pianistic, a virtuozității din *Capriciile* lui Paganini. Asupra acestor uluitoare creații se apleacă Robert Schumann și Franz Liszt, care „traduc” în limbaj pianistic, în studiile lor, dificultățile tehnice violonistice. Exemplificăm în continuare tratarea pianistică a *Capriciului nr. 5* de către Schumann și a *Capriciului nr. 1* de către Liszt.

Ex. nr. 22, N. Paganini, *Capriciul nr. 5*



Ex. nr. 23, R. Schumann, *Studiul după Paganini op. 3 nr. 1*



Liszt transcrie capriciul într-un studiu cu o scriitură pe un singur rând, fapt inedit în lucrările pentru pian, dar posibil datorită construirii liniei arpeggiilor din alternanța încrucișată a celor două mâini.

Ex. nr. 24, N. Paganini, *Capriciul nr. 1*

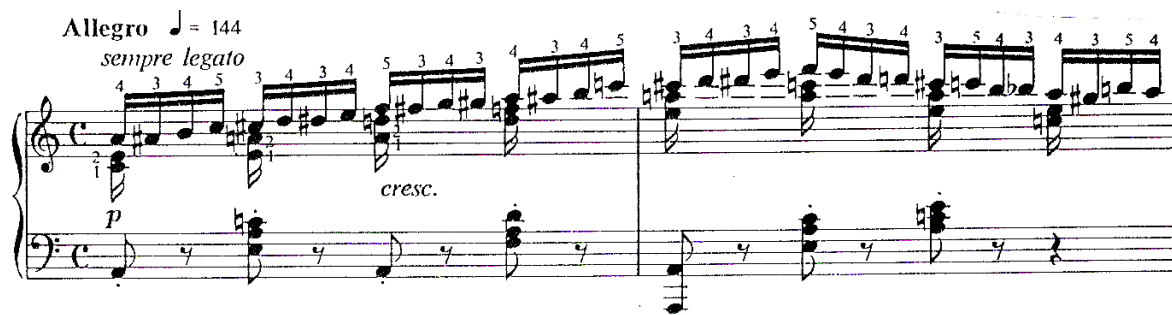


Ex. nr. 24a, Fr. Liszt, *Studiu după Paganini nr. 4*



O altă trăsătură comună ce leagă studiile compozitorilor în discuție, fără a afecta distincția stilistică, este abordarea aceluiași tipuri de probleme tehnice – arpegii, note duble, octave, cromatism etc. Vom exemplifica, în acest sens, modul de tratare al cromatismelor în studiile lui Chopin, Debussy și Scriabin (acesta din urmă, adăugând aspectului cromatic problema notelor duble):

Ex. nr. 25, F. Chopin, *Studiul op. 10 nr. 2*

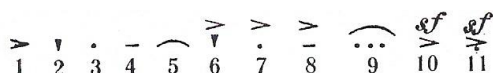


Ex. nr. 26, Cl. Debussy, *Stidiu cromatic*Ex. nr. 27, A. Skriabin, *Studiul op. 8 nr. 10*

Un aspect tehnic total inedit este adus de Olivier Messiaen, în studiul nr. 2 din cele *Patru studii ritmice* ale sale, studiu în care folosește principiul serial la nivelul ritmicii, al dinamicii și al modurilor de atac. Este o lucrare interesantă dar deosebit de dificil de executat, datorită suprapunerii cerințelor seriale ale celor trei nivele – ritmic, dinamic și de tușeu.

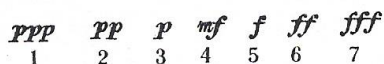
Ex. nr. 28, O. Messiaen, *4 Studii de ritm, nr. 2*

Виды артикуляции:



(с присоединением нормальной артикуляции — без обозначения — всего 12 видов).

Динамические оттенки:



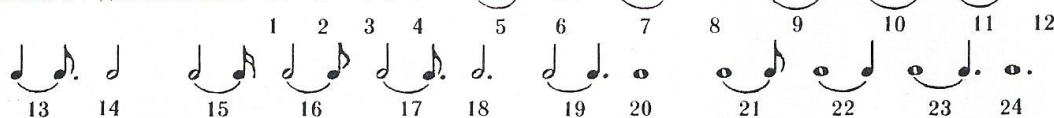
Тоны: система диапазоном свыше шести октав разделяется на три части (мелодические последования по 12 тонов), перекрещивающиеся между собой. Одноименные тоны различаются высотой, длительностью и силой звучания.

в 1-й части длительности постепенно расширяются от 1 = до 12 = (и т. д.)

во 2-й — от 1 = до 12 = (и т. д.)

в 3-й — от 1 = до 12 = (и т. д.)

Всего 24 длительности:



Первая часть системы звучит в верхнем регистре фортепиано (на верхнем нотном стане), вторая — в среднем, третья — в нижнем регистре. — О. М.

Modéré (Умеренно)

În general, datorită dificultăților în planul tehnic și al conținutului muzical, studiile din creația lui Chopin, Liszt, Skriabin, Rachmaninov, Debussy, se recomandă a fi abordate începând doar de la nivelul liceal al instruirii pianistice. Este momentul care permite, ca urmare a atingerii unui grad mai evoluat al maturizării artistice, execuția lor în parametrii calității stilistic-pianistice. Spre exemplu, studiile de Debussy sunt accesibile elevilor pianiști numai în măsura în care rafinamentul tușeului, alături de suficienta îmbogățire a imaginației sonore și dezvoltarea auzului interior, pot conduce la materializarea "impresiilor" vizuale și emoționale ale conținutului intim al acestora. Referindu-se la relația dintre abordarea "didactică" a problemelor tehnice pe care Debussy le propune în studiile sale și fantezia rafinată cu care el înveșmântează realizarea virtuozității lor, Alfred Cortot remarcă: "[...]din fiecare din aceste argumente școlare deci, el extrage o asemenea varietate de efecte, folosește atât de ingenios muzicalitatea acestor succesiuni de intervale sau de formule voit identice, le face să evolueze cu o asemenea independență de scriitură, un simț atât de fin al poeziei naturale a pianului, încât, departe de a

părea să rezolve o problemă determinată, aceste studii dau fiecare impresia că traduc, fără constrângere, o inspirație ce nu putea să-și găsească un mod mai natural de exprimare"³².

Abordarea studiilor de Liszt în instruirea pianistică preuniversitară trebuie, de asemenea, făcută cu precauție. Accederea tot mai pronunțată spre performanță și, ca urmare a ei, efervescența competitivă la acest nivel, au determinat, în ultimii ani, o apetență crescută pentru includerea în repertoriul elevilor de liceu a acestor studii. Sunt abordate îndeosebi *Studiile după Paganini* și *Studiile de concert*. Studiarea acestor lucrări contribuie hotărâtor la dezvoltarea virtuozității pianistice, în măsura în care pregătirea tehnic-muzicală a elevului permite preluarea dificilelor sarcini impuse de acestea. Se întâmplă însă, destul de des, să se supraestimeze disponibilitățile tehnice ale elevilor și din dorința de performanță cu orice preț, să se abordeze aceste studii fără a fi asigurat terenul tehnico-muzical al susținerii lor. Sunt situații care, în cele mai multe cazuri, generează suprasolicitări și evoluează spre afectări musculare sau chiar îmbolnăviri ale aparatului pianistic. Acesta este sensul referirii noastre anterioare la "precauțiile" abordării studiilor de mare dificultate tehnică ale lui Liszt. Sarcina de a evalua corect capacitățile pianistice, la un moment dat, ale elevilor, revine pedagogului, la fel ca și răspundere pentru o dezvoltare pianistică firească, fără stagnări dar și fără incidente de acest fel.

Dintre studiile lui Liszt de dificultate medie, accesibile la nivel gimnazial, amintim cele douăsprezece "Studii op. 1". Teme ale acestor studii au fost ulterior complex dezvoltate prin amplificare, la nivele maxime ale dificultăților tehnice și aprofundarea sensului poetic, fiind cuprinse în ciclul Studiilor transcendente. Redăm mai jos această relație, prin exemplificarea fragmentului introductiv din *Studiul op. 1 nr. 9* și a *Studiului de execuție transcendentă nr. 9, "Ricordanza"*:

³² Alfred Cortot, *Muzica franceză pentru pian*, Editura Muzicală, București, 1966, p. 32

Ex. nr. 29, F. Liszt, Studiul op. 1 nr. 9

Allegro grazioso (♩=160)

9.

p *con leggerezza*

con espressione *pp*

Ex. nr. 30, F. Liszt, Studiul de execuție transcendentală nr. 9, "Ricordanza"

dolce, con grazia

a piacere

L.H.

Abordarea, în instruirea pianistică, a studiilor marilor compozitori amintiți, are o dublă valență – aceea a evoluției în plan tehnic-instrumental, pe de o parte, iar pe de altă parte, evoluția în planul maturizării artistice, latură ce prevalează în progresul pianistic real.

Dezvoltarea tehnicii pianistice pe baza lucrărilor din repertoriu

Dacă lucrările muzicale cu caracter didactic – exerciții de degete, studii – au un incontestabil aport la dezvoltarea tehnicii pianistice, o contribuție cel puțin egală, în acest sens, o are repertoriul parcurs în instruirea pianistică. În studierea unei piese, elementele tehnice se întrepătrund cu cele ale realizării muzicale. De multe ori, chiar, conștientizând logica și sensul unei fraze, se depășește implicit și dificultatea tehnică inclusă. Referindu-se la acest aspect, Neuhaus afirmă: "cu cât executantul va fi mai stăpân pe sine din punct de vedere muzical, cu atât va fi mai puțin nesigur din punct de vedere tehnic"³³. Este argumentul pentru care vom încerca să surprindem, în continuare, aspecte referitoare la dezvoltarea tehnicii pianistice prin parcurgerea lucrărilor din repertoriu.

Asimilarea și consolidarea deprinderilor tehnice elementare

Una dintre condițiile indispensabile ale desfășurării unui proces educațional eficient este cunoașterea de către pedagog a tuturor datelor despre elevii pe care îi îndrumă - stadiile de dezvoltare fizică și psihică, structura personalității, particularitățile individuale etc. Științele psihologice și pedagogice au constatat faptul că elevi aparținând aceleiași vârste, diferă mai mult sau mai puțin sub aspectul dezvoltării intelectuale, al aptitudinilor, al capacității generale de învățare, al motivației învățării, ș.a. La modul general, fiecare individ reprezintă, în ultimă instanță, un unicat al colectivității. Dacă această cunoaștere globală a elevului este imperios necesară în învățământul de masă, ea ne apare cu atât mai evident necesară în cadrul învățământului muzical

³³ H.G. Neuhaus, *op. cit.*, p. 98

instrumental, unde lecția - ca formă de bază a procesului instructiv-educativ - se desfășoară cu un singur elev.

Acest caracter individual al procesului de învățământ presupune preocuparea constantă a pedagogului de a cunoaște atât particularitățile generale, de vârstă, cât mai ales particularitățile individuale ale elevilor săi, pentru a putea acționa diferențiat în îndrumarea lor. Experiența pedagogică a dovedit că, în materie de instrucție și educație, metode sau procedee identice pot da rezultate diferite, în funcție de particularitățile individuale a elevilor. Referindu-ne concret la învățământul muzical pianistic constatăm în acest sens multiplele posibilități pe care le are profesorul de a acționa direct, nemijlocit, asupra individualității fiecărui elev, adaptându-și permanent metoda de lucru în funcție de evoluția și dezvoltarea proprie acestuia. În acest caz putem vorbi despre o "individualizare a predării" înțeleasă ca modalitatea cea mai aprofundată a predării diferențiate, prin care fiecare elev este tratat separat.

Din cele afirmate mai sus, se impun, cel puțin, două concluzii:

- necesitatea diagnosticării exacte a particularităților de vârstă și individuale a elevilor
- pe baza acestora, desfășurarea unui proces instructiv-educativ diferențiat, vizând dezvoltarea la nivel maximal a capacităților fiecărui elev.

Dezvoltarea psiho-fizică a copilului în jurul vârstei de 6-7 ani

În învățământul muzical românesc debutul instruirii pianistice, în cadrul școlilor de muzică, coincide cu începutul școlarității. Pentru desfășurarea în bune condiții a educației muzical-pianistice, pedagogul va trebui să aibă conturat tabloul dezvoltării psiho-fizice a copilului în vârstă de 6-7 ani, să cunoască deci, datele generale ale particularităților de vârstă ale elevilor mici. Cunoașterea particularităților de vârstă este importantă în stabilirea conținutului

învățământului (volumul și nivelul cunoștințelor, priceperilor și deprinderilor) și în alegerea metodelor și procedeele didactice celor mai adecvate. Desigur, pasul următor va fi cunoașterea particularităților individuale, grefate pe fondul trăsăturilor specifice ale vârstei, care îi vor permite să acționeze diferențiat în procesul predării.

În jurul vârstei de 6-7 ani în dezvoltarea psiho-fizică a copilului se produce un salt care permite integrarea acestuia în noul context de activitate – activitatea școlară.

Dezvoltarea fizică la această vârstă se caracterizează prin creșterea atât în înălțime cât și în greutate. Aparatul locomotor cunoaște de asemenea o importantă dezvoltare. Saltul produs în dezvoltarea fizică poate conduce, în anumite condiții, la apariția unor deformări osoase. Acestea se instalează îndeosebi la nivelul coloanei vertebrale (cifoze, scolioze, lordoze) și apar fie din cauza creșterii accentuate în înălțime și nedevelopării pe măsura acesteia a musculaturii de susținere, fie din cauza fragilității sistemului osos datorată lipsei de fosfor și calciu, fie din perseverarea în poziții vicioase.

Acest ultim aspect trebuie avut în vedere de către pedagogul pianist care va trebui să urmărească atent orice abatere de la consolidarea unei poziții corecte la pian. Cele trei curburi fiziologice ale coloanei (curbura cervicală, dorsală și lombară) pot degenera, dacă nu sunt observate și corectate la timp, în poziții vicioase la pian, urmate uneori de manifestări patologice. Cea mai frecventă deviere de la ținuta firească la pian este aceea a spatelui rotunjit. De cele mai multe ori aceasta reprezintă doar o "atitudine cifotică" și nu o cifoză propriu-zisă, dar care, prin permanentizare, duce la apariția problemelor de patologie a coloanei vertebrale și la limitarea posibilităților de dezvoltare a tehnicii pianistice.

Referindu-ne în continuare la dezvoltarea fizică a școlarului mic, semnalăm inegală dezvoltare a musculaturii la această vârstă. Mobilitatea

accentuată în această perioadă se datorează dezvoltării întregului aparat motric. Există însă o discrepanță în dezvoltarea mușchilor - mușchii lungi se dezvoltă înaintea celor scurți, elevul mic reușind executarea unor mișcări largi, dar eșuând în cazul mișcărilor mărunte care necesită precizie. La nivelul elevului pianist începător se manifestă deci o anumită dificultate de realizare a sintezei senzorio-motrice, care, treptat, pe parcursul evoluției sale pianistice se va diminua.

De asemenea, o mai slabă dezvoltare prezintă oasele mici ale mâinii, precum și mușchii mici ai acesteia, ceea ce determină o destul de pronunțată inabilitate în rezolvarea primelor mișcări pianistice. La această vârstă, coordonarea mișcărilor în cadrul unor activități complexe este greu de realizat. Ori, așezarea firească a mâinii pe claviatură, legarea primelor note necesită asocierea mai multor mișcări de pronunțată finețe, mișcări ce nu au fost întâlnite în experiența anterioară a micului pianist. În această etapă este deosebit de importantă perseverarea în obținerea unei articulații firești, naturale a degetelor, eliminându-se treptat crisparea cauzată de noutatea și dificultatea sarcinii impuse.

Din punct de vedere psihic, vârsta școlară mică se caracterizează în primul rând prin receptivitatea la noul gen de activitate - învățarea. Gândirea elevului mic are un caracter intuitiv, se bazează pe date concrete, pe descrieri de fapte și imagini. Noțiunile abstracte îi sunt încă străine. De aceea, în predarea primelor cunoștințe muzicale teoretice, pe care profesorul de pian le introduce paralel cu primele deprinderi pianistice, trebuie să se facă cât mai des referiri și asociații cu lucruri concrete, la nivelul puterii lor de reprezentare (de exemplu, noțiunile legate de diviziunea normală a valorilor - pornind de la nota întreagă până la optimi - sunt mai ușor înțelese dacă se asociază cu imaginea unui măr împărțit în jumătate, apoi fiecare jumătate din nou împărțită în două, etc.). Uneori mici

desene sugestive în caiet sau în partitură dau rezultate mult mai bune și mai rapide decât cele mai căutate explicații.

De asemenea, în asimilarea primelor deprinderi pianistice, datorită caracterului intuitiv al gândirii elevului mic și a receptării cu predilecție a informației concrete, metoda didactică cea mai eficientă este demonstrația. Elevul va deprinde noul limbaj - limbajul pianistic, mai degrabă pe baza imitării mișcărilor profesorului, mișcări însoțite de explicații în care acesta face apel la comparații plastice cu imagini familiare micului pianist (brațul susținut din umăr și suspendat deasupra claviaturii este asociat cu brațul unei macarale; brațul sprijinit pe clapă pe vârful degetului este comparat cu un pod, cu cele două capete fixe - umăr, deget, ca pilonii podului, etc.).

Treptat, pe baza predării sistematice a cunoștințelor se va trece de la formele intuitive ale gândirii la cele conceptuale, se vor consolida deprinderile de învățare logică, se vor dezvolta creativitatea și independența gândirii elevului.

Formarea deprinderilor pianistice în primul an de studiu

Cele mai recente cercetări ale pedagogiei pianistice contemporane insistă tot mai mult asupra primatului auzului intern, creator, în instruirea pianistică. Acest aspect este vizat chiar de la începutul educației muzicale a elevilor. Micul pianist trebuie să se familiarizeze și să perceapă mai întâi frumusețea universului sonor și abia apoi să se preocupe de latura tehnică, a mișcărilor pianistice în sine. El trebuie îndrumat astfel încât să poată imagina, cu ajutorul auzului interior, orice linie melodică, respectându-i nu numai coordonatele de ritm și melodie ci și gradația dinamică. Reușita acestor reprezentări auditive va fi deplină în momentul în care, impulsionat de dorința de materializare sonoră, elevul se va apropia cât mai mult de idealul sonor prefigurat. În această nouă viziune a pedagogiei pianistice referitoare la învățământul începătorilor, studiul

mișcărilor pianistice propriu-zise, al formării primelor deprinderi de tehnică pianistică, va fi abordat într-un mod inedit: "... *Învățarea unor mișcări va trebui să se transforme dintr-un punct de plecare, într-un mod de rezolvare pianistică a unor idealuri sonore prefigurate, fie și sub formă rudimentară (în fazele incipiente)*"³⁴, spune M.D. Răducanu în prefața *Metodei de pian*, destinată începătorilor.

Chiar de la primele exerciții la pian, binecunoscutele "căderi de braț", profesorul va cere elevului să se preocupe de obținerea unei anumite calități a sunetului. Bineînțeles, întâi se va cultiva auzul extern, pentru perceperea și aprecierea diferitelor calități sonore. Abia apoi se va cere elevului să imagineze o anumită sonoritate pe care va trebui să o obțină. Ulterior, prin auzul corectiv de control, elevul va trebui să aprecieze dacă sonoritatea obținută coincide cu imaginea sonoră prefigurată. În acest fel, mișcarea în sine trece pe plan secund, fiind subordonată căutării unei anumite calități sonore.

Munca de sensibilizare a auzului extern și de formare și dezvoltare a auzului intern anticipativ, se va realiza pe baza exemplificării de către profesor, mai întâi a unor sonorități contrastante, apoi a sonorităților din ce în ce mai apropiate. El va stimula elevului dorința de a realiza o anumită culoare sonoră, pe care acesta va trebui să o contureze în imaginația sa, înainte ca sunetul să fie emis.

Primele exerciții – căderi de braț

În însușirea unor mișcări naturale de așezare a mâinii pe claviatură, în învățământul pianistic românesc, se practică, cu elevii începători, exercițiile elementare denumite "căderi de braț".

³⁴ M.D. Răducanu, *Metoda de pian*, Editura Muzicală, București, 1987, p. 5

Prin aceste exerciții sunt vizate obținerea libertății de mișcare a brațului și consolidarea forței și rezistenței degetelor.

Înainte de efectuarea căderilor de braț cu sprijin pe claviatură, se vor practica exerciții pentru obținerea senzației de susținere a brațului din umăr și a senzației de greutate naturală a brațului.

Pentru obținerea senzației de susținere din umăr a întregului braț se cere elevului ridicarea brațelor la nivelul pieptului, într-o poziție asemănătoare imaginii dirijorului pregătit pentru a da intrarea orchestrei. Se menține această poziție câteva secunde și se cere elevului să observe și să descrie senzația la nivelul umărului. În menținerea, chiar și numai câteva secunde, a brațului susținut din umăr, elevul va resimți o ușoară oboseală la nivelul musculaturii umărului și va conștientiza efortul de a-și susține propriul braț.

Mai dificilă este obținerea senzației de greutate naturală a brațului. Din poziția mai sus descrisă, de susținere a ambelor brațe din umăr, se cere elevului să le lase brusc jos, în cădere liberă. Deși pare simplu, majoritatea elevilor nu reușesc prea repede dobândirea acestei senzații. Aceasta datorită înlocuirii mișcării involuntare cerute (mișcare de cădere a brațului sub acțiunea gravitației, prin simpla încetare a musculaturii umărului de a-l susține), cu o mișcare voluntară, de aruncare a brațului. În cazul elevilor cu o anumită stângăcie a mișcărilor se va insista, prin aceste exerciții, pentru obținerea unei maxime lejerități a mișcărilor brațului.

Căderile de braț, cu sprijin pe claviatură, prin intermediul cărora se va urmări consolidarea poziției corecte a mâinii, se vor efectua la început pe degetul 3, acesta fiind mai puternic. Profesorul va demonstra repetat mișcarea și în același timp va cere elevului să asculte cu atenție sunetul emis și să-l urmărească până la stingerea completă. El va insista asupra obținerii unui sunet plin, generos. În acest fel va conduce atenția elevului mai mult spre perceperea auditivă decât spre mișcarea în sine, dezvoltând acestuia capacitatea de ascultare

conștientă. În continuare profesorul va cere elevului repetarea întocmai a exercițiului, insistând în legătură cu calitatea sonoră a sunetului emis. El va stimula elevul în dorința de a obține un sunet cald, plin, formându-i astfel primele deprinderi auditive, anticipative. Astfel, se va sensibiliza auzul interior al elevului și în același timp, mișcările vor deveni mai naturale prin eliminarea excesului de conștientizare a lor. Atenția elevului se va concentra în special asupra frumuseții sunetului ce urmează a fi emis, anticipându-l interior, aceasta conducând spre realizarea optimă a mișcării de cădere a brațului. Profesorul va acționa și în vederea dezvoltării auzului extern, ca instanță de control, cerând permanent elevului compararea sunetului emis cu imaginea sonoră prefigurată interior.

După obținerea unei anumite siguranțe în căderea de braț pe degetul 3, se vor lucra cu elevul, treptat, căderi de braț pe celelalte degete.

Studierea căderilor de braț nu se va abandona, chiar dacă, prin asimilarea de noi cunoștințe, se pot aborda deja mici piese sau studii foarte ușoare. Pe parcursul primului an de studiu, practicarea acestor exerciții consolidează poziția mâinii pe claviatură și dezvoltă firescul mișcărilor brațului.

Pe baza exercițiilor de căderi de braț, pentru dobândirea unei dezinvolturi a deplasării brațului, se pot utiliza exercițiile denumite "transporturi". Acestea sunt căderi de braț, din octavă în octavă, parcurgându-se întreaga întindere a claviaturii. Brațul va descrie traiectorii arcuite, nefragmentate, mișcarea desfășurându-se într-un tot unitar de la o clapă la următoarea. Aceste exerciții se vor executa, cu fiecare mână, mai întâi pe degetul 3, apoi și pe celelalte, parcurgând claviatura în ambele sensuri.

Dezvoltarea articulației degetelor

O problemă tehnică imediat următoare așezării corecte a mâinii pe claviatură și obținerii senzației de greutate naturală a brațului, o constituie

articulația precisă a degetelor. Profesorul va explica în ce constă atacul fiecărui deget, insistând asupra mobilității primei falange de la baza degetului. Dezvoltarea mobilității acestei falange duce nemijlocit la obținerea independenței degetelor în jocul pianistic. De asemenea, profesorul va urmări sensibilizarea tactilă a vârfului degetelor, încă de la primele exerciții. Elevul va trebui să obțină senzația atacului pe pernițele degetelor și senzații diferențiate la nivelul acestora, raportate la variațiile de nuanțe și timbruri prefigurate în auzul interior.

Realizarea preciziei atacului, întărirea și sensibilizarea vârfului degetelor constituie primele obiective în laborioasa activitate de dezvoltare a tehnicii de degete. Cele mai multe probleme le ridică, în acest sens, mobilitatea articulației dintre prima falangă (falanga proximală) și oasele metacarpiene. Pentru realizarea atacului digital cei mai mulți elevi sunt tentați să efectueze o mișcare a întregii mâini - de apăsare sau împingere a degetului spre tastă, și nu o mișcare a primei falange din articulația sa cu metacarpul. O primă consecință a acestei greșite înțelegeri a articulației degetelor o constituie slaba dezvoltare a independenței lor, cu toate implicațiile sale ulterioare (imprecizia atacului, împiedicarea dezvoltării agilității degetelor etc.). Pentru evitarea acestei situații profesorul va mobiliza elevul în vederea "activării" permanente a degetelor în cântatul la pian. Este chiar indicat, la elevii cu această tendință de pasivitate a degetelor, realizarea unei articulații exagerate - o perioadă de timp - până la instalarea obișnuinței de mobilizare efectivă a fiecărui deget în cântat.

Profesorul va trebui de asemenea să insiste în vederea apariției, la elevi, a unor senzații kinestezice în vârful degetelor, fin diferențiate, în legătură cu aplicarea diferențiată a greutății brațului pe claviatură. Aparatul pianistic mic, și în special vârful degetului, având rolul de transportor ultim al energiei transmise din braț, va fi în măsură să trimită, pe baza experienței acumulate, informații restului aparatului pianistic în legătură cu greutatea necesară obținerii sonorității

anticipate mental. Este vorba de așa-numita conexiune invers-anticipativă, care pe baza unei experiențe anterioare, informează asupra particularităților acțiunii viitoare. În acest proces un rol important alături de auzul anticipativ îl deține auzul de control. Elevul va trebui să ajungă să-și regleze singur activitatea întregului aparat pianistic în funcție de imaginea sonoră prefigurată interior și să corecteze eventualele abateri de la ea.

În legătură cu dezvoltarea timpurie a auzului și sensibilizarea tactilă a vârfului degetelor - a condiționării analizatorilor kinestezic și motric de stimulul auditiv - o importanță deosebită o are introducerea nuanțelor, a scării dinamice de sonorități, încă de la primele lecții. Pe lângă îmbogățirea experienței auditive și tactile în sine, acest lucru va stimula imaginația copiilor, conducându-i spre realizarea expresivă, colorat-dinamică a pieselor studiate.

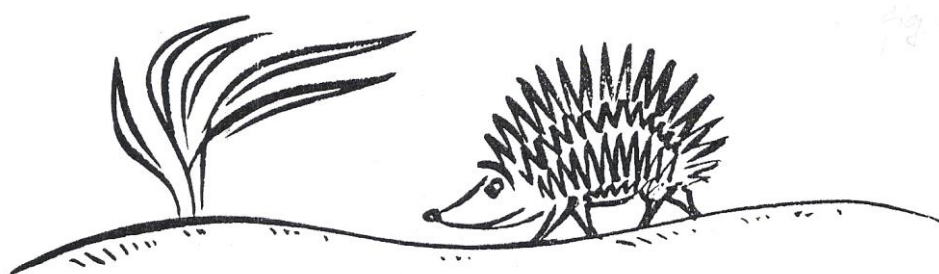
De asemenea, principalele modalități de atac, *legato*, *non legato*, *staccato*, vor putea fi asimilate încă din primul an de studiu, făcând apel la dezvoltarea auzului și a sensibilității tactile.

Dezvoltarea tehnicii pianistice în învățământul muzical primar

În **primul an de studiu** al pianului, după însușirea primelor noțiuni teoretice și familiarizarea cu claviatura, se urmărește dezvoltarea mijloacelor tehnice de exprimare pianistică, de obicei prin parcurgerea *metodelor de pian*. Acestea sunt culegeri didactice care urmăresc acumularea treptată de noi cunoștințe și deprinderi pianistice, pe baza principiilor continuității și gradației cunoștințelor.

Cele mai cunoscute astfel de metode de pian sunt cele alcătuite de Maria Cernovodeanu, Alma Cornea Ionescu, Maria Jidav, M.D. Răducanu, Alexandru Dumitrescu. Ele cuprind exerciții ale autorilor dar și lucrări mici din literatura pianistică universală.

Remarcăm că ultimii doi autori, din dorința de a stimula interesul micilor pianiști, au inclus în culegerile lor lucrări la patru mâini din literatura pianistică universală și românească. Parcurgerea acestora dezvoltă elevilor, deja la acest nivel, capacitatea de a cânta într-un ansamblu și de a deosebi, cu ușurință, planurile sonore ale liniei melodice și acompaniamentului. În același scop, alegând cu umor teme din lumea copiilor, Alexandru Dumitrescu își ilustrează și pune versuri exercițiilor sale din culegerea *La pian*:



ARICIUL
Din folclorul copiilor



21

1. Ci - ne - i pe că - ra - re Și - a - re în spi - na - re
2. Un ghem plin de a - ce? E - un a - rici, dă - i pa - ce !

Ex. nr. 31, Alexandru Dumitrescu, *Ariciul*

Pe lângă exercițiile cuprinse în aceste culegeri didactice, profesorul va putea să adauge în repertoriul elevului începător mici piese de Telemann, Purcell, Ph. Em. Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Maikapar, Grecianinov și de compozitori români, care vor contribui atât la acumulări în planul tehnicii, cât și la inițierea formării lor muzicale.

Din acest material el va selecta, în funcție de capacitatea fiecărui elev, piesele și exercițiile pe care le va considera cele mai potrivite pentru dezvoltarea tehnic-muzicală a elevilor săi. El va trebui să dozeze volumul de piese și ritmul asimilării în așa fel încât, fără a supraîncărca elevul, să îi asigure un progres constant.

În concluzie, la sfârșitul primului an de studiu, elevul pianist va trebui să posede tehnica necesară abordării unor piese mici cu acompaniament simplu, a unor mici piese polifonice, să dispună de naturalețe și siguranță a mișcărilor pianistice, să stăpânească principalele modalități de atac.

În **al doilea an de studiu** vor fi amplificate și aprofundate problemele studiate anterior. Elevii dotați peste medie, cu o dezvoltată motricitate manuală, cu suplețe și elasticitate a articulațiilor, pot aborda lucrări de întindere mai mare, cu conținut complex.

Din repertoriul preclasic elevii pot studia piesele mici din *Album pentru Anna Magdalena Bach* de J.S. Bach, și chiar unele lucrări mai ușoare din *Preludii mici*. Parcurgerea lor vizează conștientizarea și urmărirea liniar-orizontală a celor două planuri sonore de importanță egală.

Repertoriul clasic poate fi abordat prin sonatine de Clementi, Kuhlau, Diabelli, Mozart, Beethoven, lucrări cuprinzând multiple probleme de ordin tehnic și muzical. Studiul lor contribuie la dezvoltarea agilității degetelor, a preciziei atacului și a clarității susținerii liniei melodice. Se conturează mai precis relația melodie-acompaniament, prin dezvoltarea sensibilității tușeului și realizarea capacității de a conduce diferențiat dinamic cele două planuri sonore.

O bogăție de formule ritmico-melodice, contururi expresiv-cantabile, specifice lucrărilor romantice, vor da posibilitatea evoluției pianistice în plan tehnic, dar mai ales muzical. Din repertoriul romantic, la acest nivel de studiu, se poate aborda *Album pentru tineret* de Schumann (*Siciliana*, *Țăranul vesel*, *Călărețul sălbatic* etc.), *Album pentru copii* de Ceaikovski (*Melodie germană*, *Vals*, *Mazurca*, *Polca*, cu o melodică particulară suprapusă ritmurilor specifice de dans), piese mici de Schubert, Mendelssohn, Grieg etc.

De asemenea, pot fi parcurse lucrări mici din literatura pianistică românească de M. Jora, C. Silvestri, T. Ciorte, N. Chilf, D. Popovici, M. Marbé, F. Lazăr, L. Comes ș.a., care vor familiariza elevul cu aspecte tehnic-muzicale inedite – *clustere*, planuri sonore cu armuri diferite, efecte sonore inedite etc.

Începând cu **clasa a treia** și până la ultima clasă de liceu, repertoriul este structurat pe cinci categorii de lucrări: studii, piese preclasice polifonice, sonatine (sonate) clasice, lucrări romantice (moderne sau contemporane) și piese românești.

Urmărind această schemă de repertoriu, clasele a treia și a patra de instruire pianistică cuprind lucrări de nivel sporit în planul exigențelor tehnice și muzicale. În abordarea lucrărilor preclasice polifonice se impune, central, creația lui J.S. Bach. Sunt însușite piesele din cele două caiete de preludii mici și chiar invențiuni la două voci. De altfel, creația lui J.S. Bach, imaginată ca un filon polifonic de inestimabilă valoare, străbate întreg ciclul preuniversitar (și universitar) de instruire pianistică.

Prin studierea repertoriului clasic, reprezentat de sonatine și variațiuni ușoare de Clementi, Diabelli, Mozart, Beethoven, se consolidează abilitățile tehnice privitoare la agilitatea degetelor, claritatea tușeului și se însușesc primele noțiuni de forme. Elevul va fi familiarizat cu logica organizării materialului sonor în vederea înțelegerii sensului muzical al lucrărilor interpretate.

Progresul tehnic, în această perioadă, se realizează și pe baza lucrărilor din repertoriul romantic, contemporan și românesc, repertorii ce oferă o mare varietate de lucrări potrivite acestui nivel de studiu.

Dezvoltarea tehnică în această primă etapă de instruire pianistică – ciclul primar – este hotărâtoare pentru evoluția ulterioară a elevului pianist. Deja de la acest nivel însă, se observă diferențe ale ritmului de progres, de la un elev la altul. De aceea, înaintarea în problematica tehnicii pianistice se va face conform cunoscutului principiu al gradației cunoștințelor, "pas cu pas". Acest "pas" reprezintă o dificultate în plus; posibilitățile de rezolvare a ei diferă însă, la un moment dat, mult de la un elev la altul. A respecta șablonizat un anumit ritm de predare a cunoștințelor, de formare a priceperilor și deprinderilor, înseamnă a nedreptăți atât elevul supradotat – care își formează mai ușor automatismele necesare execuției pianistice – stagnându-i dezvoltarea firească, cât și elevul cu disponibilități mai modeste, care nu va reuși să țină pasul cu cerințele impuse.

Este, deci, necesar ca profesorul să cunoască și să respecte capacitățile și ritmul de dezvoltare al fiecărui elev în parte.

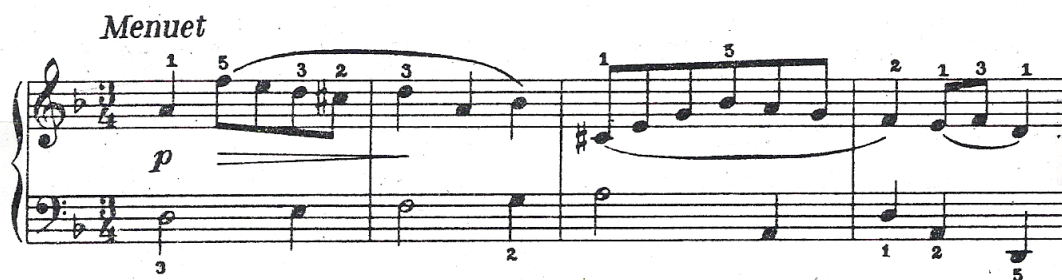
***Relația „repertoriu – dezvoltare a tehnicii pianistice”
la nivel gimnazial și liceal***

În aceste ultime două trepte ale învățământului pianistic preuniversitar are loc un proces accentuat de dezvoltare tehnică și maturizare artistică a elevului-pianist. Deprinderile în plan tehnic și muzical, dobândite anterior, vor fi consolidate și ridicate la nivele calitative superioare. Pe baza repertoriului – deosebit de bogat – din literatura pianistică, structurat anual pe cele cinci categorii de lucrări amintite mai sus, elevul va putea parcurge sistematic, prin acumulări treptate, etapele dezvoltării tehnice și muzical-interpretative, astfel ca, la finele studiilor liceale, să poată fi împlinit ca pianist-muzician format.

În planul consolidării și stăpânirii tehnicii de construire a structurilor polifonice, în toată această perioadă se vor aborda sistematic lucrări din creația lui J.S. Bach. Se vor parcurge invențiunile la două și trei voci, suitele franceze și engleze, partite, preludii și fugi etc. Urmărirea consecventă, pe parcursul instruirii pianistice, a creațiilor lui Bach nu exclude abordarea lucrărilor altor compozitori preclasici, cum sunt Scarlatti, Couperin, Händel ș.a. Creația pentru pian a lui J.S. Bach se constituie însă într-un cadru excepțional de însușire și dezvoltare sistematizată a abilităților pianistic-polifonice.

Cum am arătat anterior, ea reprezintă un prețios filon polifonic, ce poate fi urmărit și exploatat la toate nivelele de instruire pianistică (exemplele 32-37).

Ex. nr. 32, J.S. Bach, Album pentru Anna Magdalena Bach, Menuet în re minor



Ex. nr. 33, J.S. Bach, *Preludiu mic, re minor*

Allegro (♩ = 66)

f non legato

Ex. nr. 34, J.S. Bach, *Invențiune la două voci, re minor*

Allegro (♩ = 54)

f

Ex. nr. 35, J.S. Bach, *Invențiune la trei voci, re minor*

Andante (♩ = 66)

mf

p

Ex. nr. 36, J.S. Bach, *Suita engleză nr. 5, re minor, Allemande*

Allemande

Ex. nr. 37, J.S. Bach, Preludiu și fugă la trei voci, re minor

Praeludium VI.



Fuga VI.

a 3 Voci.



Prin repertoriul clasic abordat pe parcursul studiilor gimnaziale și liceale se continuă, de asemenea, consolidarea deprinderilor tehnic-pianistice însușite anterior. Creația pianistică a lui Haydn, Mozart și Beethoven se studiază în această perioadă, pornind de la sonate și variațiuni mai accesibile în primii ani, treptat apoi, crescând exigențele, abordându-se lucrări din ce în ce mai dificile.

În plan tehnic, se dezvoltă agilitatea, precizia de atac a degetelor, se perfecționează tușeul prin studiul sonatelor de Mozart ce impune claritatea execuției în caracteristicul *jeu perlé*. Abordarea opus-urilor beethoveniene dezvoltă, pe lângă aceste abilități, forța și vigoarea degetelor în susținerea construcțiilor acordice sau desfășurarea arpeggiilor și octavelor în sonorități mari. Lucrările lui Mozart și Beethoven se regăsesc, de asemenea, pe întreg ciclul de instruire pianistică preuniversitară, de la piesele mici – menuete, dansuri, bagatele – până la sonate, cicluri mari de variațiuni și concerte de dificultate muzical-pianistică deosebită.

Sfera repertoriului romantic este considerabil lărgită în aceste etape ale studiului pianistic. Studiul lucrărilor de Schubert, Schumann, Chopin, Brahms, Liszt, Rachmaninov etc., contribuie la perfecționarea complexului de abilități tehnic-pianistice, suport practic necesar în evoluția spre formația de muzician a

tânărului pianist. Rafinamentul inconfundabil al muzicii lui Chopin, profunzimea brahmsiană, virtuozitatea și bravura pianistice din lucrările lui Liszt, pot fi deja, din această etapă de pregătire pianistică, atinse.

Lucrările din literatura pianistică impresionistă, studiate în cursul anilor de liceu, au un rol important îndeosebi în perfecționarea sensibilității tactile, a rafinamentului tușeului, pentru obținerea culorilor timbrale specifice. Interpretarea creațiilor pentru pian ale lui Debussy și Ravel impune, însă, alături de acestea, dezvoltarea imaginației sonore și perfecționarea auzului interior pentru surprinderea subtilului ambient impresionist.

De asemenea, un progres în planul tehnicii pianistice se obține prin studiul lucrărilor din repertoriul modern, contemporan și românesc. Conținând multiple, diverse și inedite probleme tehnice, studierea acestor repertorii completează procesul formării muzical-pianistice a tânărului instrumentist la finele anilor de liceu.

Încheiere

Cele mai recente cercetări din domeniul pedagogiei pianistice tratează problematica tehnicii pianistice într-o viziune nouă, integratoare, în strânsă interdependență cu calitatea artistică a exprimării pianistice. Astfel, aspirația spre realizarea unei perfecțiuni tehnice apare într-o obligatorie legătură de sistem cu perceperea cu claritate și acuratețe a concepției muzicale. Cuvintele marelui pedagog și pianist rus, Heinrich Neuhaus, ilustrează esența acestei concepții privind tehnica pianistică: "Cu cât este mai clar țelul (conținutul, muzica, perfecțiunea execuției), cu atât mai clar dictează el mijloacele de a-l atinge".³⁵ Se argumentează astfel faptul că tehnica pianistică nu trebuie înțeleasă și nu se constituie ca scop în sine, ci este doar suportul material al muzicii, "adevăratul trup al artei", cum tot Neuhaus o denumeste.

În prefața lucrării sale *Despre arta pianistică*, el ne dezvăluie principiul său călăuzitor în activitatea didactică: "[...] metoda aplicată în cadrul cursurilor mele urmărește ca executantul să înțeleagă cât mai curând cu putință [...] ceea ce noi numim imaginea artistică, cu alte cuvinte, conținutul, sensul, esența poetică a muzicii și să se poată orienta singur (să poată da indicații, explicații) de pe poziții teoretico-muzicale, în materialul ce-l are în față. Înțelegerea limpede a acestui țel îi dă interpretului posibilitatea să tindă spre el, să-l atingă, să-l întruchipeze în interpretarea sa – și toate acestea la un loc alcătuiesc problema tehnicii"³⁶.

În sfârșit, citatul din Michelangelo "la man che ubedisce al intelletto"³⁷ (mâna care se supune intelectului), este adus de Neuhaus, de asemenea în sprijinul tezei complementarității dezvoltării tehnicii pianistice și dezvoltării muzicale.

³⁵ H.G. Neuhaus, *op.cit.*, p. 6

³⁶ Idem, p. 6

³⁷ Idem, p. 91

Înțelesul complex al termenului de *tehnică* exclude deci interpretarea simplistă de atingere a unui cât mai înalt nivel de agilitate, claritate și bravură pianistică. Originea etimologică a cuvântului *tehnică* derivând din grecescul *tehne*, care înseamnă *artă*, o îndepărtează total de ideea de *meșteșug*.

În sprijinul acestei idei, Theodor Bălan aduce în cartea sa *Principii de pianistică*, conceptul de *funcție artistică a tehnicii instrumentale*. Acest concept este preluat din lucrarea *Schopferischer Klavierunterricht* (Metoda creativă pianistică) a lui Karl Adolf Martienssen, teoreticianul orientării psihologice a pedagogiei pianistice. Theodor Bălan arată că "Tehnica considerată ca funcție artistică înseamnă implicit renunțarea la mecanicism și acceptarea tezei că studiul la pian se face cerebral și sensibil în același timp..."³⁸. Astfel, materializarea tehnicii în gestică pianistică devine mijloc de exprimare a conținutului de idei a operei interpretate și nu scop în sine.

Interpretul reprezintă astfel veriga de legătură dintre creatorul de artă (compozitorul) și receptorul de artă (auditorul), devine deci, decodorul informației transmise prin textul muzical, de la compozitor la public. O transmitere corectă și clară a mesajului compozitorului depinde în primul rând de acuratețea cu care acesta a fost receptat de către interpret și apoi de posibilitățile sale de exprimare pianistică, date de nivelul tehnic și muzical atins. Procesul interpretării pianistice poate fi considerat reușit dacă, la cel din urmă nivel - execuția propriu-zisă - informația inițială preluată din textul muzical parvine nedeformată ci doar îmbogățită prin aportul creator al interpretului.

Un alt argument în sprijinul ideii interdependenței dintre făurirea tehnicii și descifrarea imaginii muzicale a operei, îl constituie implicarea, în procesul execuției pianistice, a auzului interior creator. În plan imaginativ, pianistul prefigurează în auzul interior un ideal sonor, pe care apoi îl va materializa în execuția propriu-zisă. Atunci când, cu mijloacele sale tehnice, pianistul poate

³⁸ Theodor Bălan, *Principii...*, p. 56

răspunde diversificat comenzilor auditive - conforme cerințelor auzului interior - comanda auditivă va conține implicit și rezolvarea tehnică.

În decursul timpului, promotorii celor mai importante orientări ale pedagogiei pianistice au încercat definirea noțiunii de *tehnică pianistică*, fiecare valorificând teoriile valabile anterioare și aducând noi aspecte, determinate de evoluția continuă a artei interpretative, la rândul ei pliată pe inovațiile continue ale creației pianistice.

Pedagogia pianistică contemporană românească, preluând conținutul valoros al curentelor și școlilor anterioare (curentul anatomo-fiziologic, școala psihologică) și îmbinându-l cu cele mai recente cercetări în domeniu, abordează problematica tehnicii pianistice într-o viziune nouă, cibernetică. În acest sens, cele două autoare ale *Tratatului de artă pianistică* - Ana Pitiș și Ioana Minei - subliniind faptul că tehnica nu poate fi studiată în sine, izolată de interpretare, dau o definiție cuprinzătoare acesteia. Tehnica pianistică cuprinde, în concepția lor "... sistemul de acțiuni întreprinse pe plan fizic mecanic de către interpret, cu ajutorul aparatului său pianistic (tors, braț, antebraț, palmă, degete, toate articulate între ele), sistem de acțiuni capabile să traducă, să redea - fără a o deforma - informația preluată din textul muzical și prelucrată în reprezentări auditive (imagine muzicală mentală) într-o imagine sonoră reală, vie, folosind ca suport material de redare, sunetului pianului."³⁹ Ele insistă astfel asupra legăturii de sistem ce există între aspirația către perfecțiunea tehnică și acuratețea și claritatea concepției muzicale!

O altă definire a tehnicii pianistice, în spiritul celor argumentate mai sus, o aduce marele pedagog al pianului, profesoara Florica Musicescu: "Tehnica instrumentală, în înțelesul cel mai larg și mai înalt al cuvântului, ar fi ansamblul unor reflexe speciale, dobândite cu răbdare și trudă de artist, pentru a face din instrumentul din care cântă parte organică lui, gata să răspundă cu precizie la

³⁹ A., Minei, I., Pitiș, *op. cit.*, p. 134

cerințele expresiunii muzicale, în toate nuanțele ei".⁴⁰ Tot ea subliniază importanța atingerii virtuozității, nu ca scop în sine, ci pentru a servi opera muzicală în esența ei: "Să știi că stăpânești, să domini cele mai mari dificultăți de ordin tehnic, pentru ca dicțiunea limbajului muzical să apară cât mai nestânjenită, să poată exprima cât mai veridic ceea ce a gândit compozitorul."⁴¹

Concluzia ce se desprinde firesc din rândurile de mai sus impune ideea legăturii indestructibile între dezvoltarea tehnicii pianistice și maturizarea în plan muzical artistic. Această relație simbiotică stă la baza parcursului ascendent al actului interpretativ spre perfecțiune.

⁴⁰ Marta Paladi, *op. Cit.*, p. 87

⁴¹ *idem*

Bibliografie

1. * * *, *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984
2. * * *, *Dicționarul sănătății*, coordonator Eugen A. Pora, Editura Albatros, București, 1978
3. * * *, *Elemente de fiziologie normală și patologică*, vol. III, coord. Benetato Gr., Editura Medicală, București, 1962
4. * * *, *Lucrări de Muzicologie*, vol 8-9, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", Cluj, 1979
5. * * *, *Programa școlară pentru liceele de muzică*
6. * * *, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, McMillan Publishers Ltd., Oxford University Press, 2001
7. Antonescu, D., Obrașcu, C., Ovezea, A., *Corectarea coloanei vertebrale*, Editura Medicală, București, 1993
8. Baci, Clement C., *Anatomia funcțională și biomecanica aparatului locomotor*, Editura Sport-Turism, București, 1977
9. Bach, E.J., *Die vollendete Klaviertechnik*, Editura Breitkopf und Hartel, Leipzig, 1960
10. Bălan, Theodor, *Principii de pianistică*, Editura Muzicală, București, 1966
11. Bălan, Theodor, *Liszt*, Editura Muzicală, București, 1963
12. Bălăceanu, C., *Personalitatea umană – o interpretare cibernetică*, Editura Junimea, Iași, 1972
13. Barnier, L., *L'analyse de mouvement*, vol I-II, Presses Universitaires de France, Paris, 1956
14. Belloiu, Maria, *Cercetarea potențialului biologic la tineri*, Editura Medicală, București, 1972
15. Bentoiu, Pascal, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975

16. Bernstein, N.A., *Studii privind fiziologia mișcărilor și fiziologia activității*, Medghiz, Moscova, 1966
17. Bodo, Victor, *Curs teoretic și practic de autocontrol*, Editura Diamondia, Cluj-Napoca, 1996
18. Brătucu, L.S., Zamora, E., *Anatomie funcțională*, vol. IV, Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Educație fizică, Sport și Kinetoterapie, Cluj-Napoca, 1999
19. Breithaupt, M.R., *Die natürliche Klaviertechnik*, Editura Kant, Leipzig, 1921
20. Briend, J., *La rééducation fonctionnelle musculo-articulaire*, Vigot-Frères, Paris, 1956
21. Cernovodeanu, M., *Mica metodă de pian*, Editura Muzicală, București, 1981
22. Chircev, A., *Psihologia pedagogică*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967
23. Cornea, Alma Ionescu, *Pianul – arta și maeștrii lui*, Editura Moravetz S.A., Timișoara, 1937
24. Cornea, Alma Ionescu, *Metoda de pian*, Editura Muzicală, București, 1962
25. Cortot, Alfred, *Comentarii la studiile op. 10 și op. 25 de Frederic Chopin*, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", 1973, litografiat
26. Cortot, Alfred, *Muzica franceză pentru pian*, Editura Muzicală, București, 1966
27. Cortot, Alfred, *Principes rationnelles de la technique pianistique*, Editura Senart, Paris, 1921
28. Dan, E., *Școlarul și particularitățile vârstei lui*, Editura Medicală, București, 1986
29. Delavrancea, Cella, *Dintr-un secol de viață*, Editura Eminescu, București, 1987
30. Demeter, Andrei, *Bazele fiziologice și biochimice ale formării deprinderilor motrice*, Editura Sport-Turism, București, 1982
31. Dumitrescu, Alexandru, *La pian*, Editura Muzicală, București, 1988

32. Florian, C.P., *Dinu Lipatti*, Editura Muzicală, București, 1989
33. Forni, I., Cappelini, O., *Compendio di meccanica articolare*, Edizia Rizzoli, Bologna, 1906
34. Giesecking, W., *Așa am devenit pianist*, Editura Muzicală, București, 1982
35. Grigorescu, Sido, F., *Anatomia omului*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003
36. Grosu, E., *Tainele creierului uman*, Editura Albatros, București, 1981
37. Harding, R.E.M., *The Pianoforte. Its History traced to the Great Exhibition of 1851*, Da Capo Press, New York, 1973
38. Hentova, S., *Emil Ghilels*, Editura Muzicală, București, 1962
39. Hildebrand, D., *Pianoforte. Der Roman des Klaviers im 19 Jh.*, 1985, C. Hanser Verlag, Muenchen
40. Huyley, H.E., *The Mechanism of Muscular Contraction*, Scient. Amer, 1965
41. Ifrim, M., *Antropologie motrică*, Editura Medicală, București, 1984
42. Ionescu, Eugenia, *Schumann. Viața și opera*, Editura Muzicală, București, 1962
43. Jaell, M., *Le mécanisme du toucher*, Editura Armand Colin, Paris, f.a.
44. Kogan, G.M., *La porțile măiestriei*, Editura Muzicală, București, 1963
45. Kreindler, A., Apostol, V., *Creierul și activitatea mintală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976
46. Leahu, Al., *Maestrii claviaturii*, Editura Muzicală, București, 1976
47. Leimer, Carl, *Modernes Klavierspiel*, Editura Schott, Mainz, 1959
48. Liszt, Franz, *Pagini romantice, scrieri din anii petrecuți la Paris*, Editura Muzicală, București, 1985
49. Long, M., *Exerciții pentru pian*, Editura Muzicală de Stat, Leningrad, 1963
50. Long, M., *La pian cu Claude Debussy*, Editura Muzicală, București, 1968
51. Long, M., *Le piano*, editura Salabert, Paris, 1959
52. Marcus S., David, T., *Empatia și relația profesor-elev*, Editura Academiei R.S.R., București, 1987

53. Matthey, T., *Visible and Invisible în Pianoforte Technique*, University Press, London, 1964
54. Martienssen, K.A., *Schöpferischer Klavierunterricht*, Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig, 1957
55. Neuhaus, H.G., *Despre arta pianistică*, Editura Muzicală, București, 1960
56. Niculescu, Th.C., Cârmaciu, R., Voiculescu, B., *Anatomia și fiziologia omului*, Editura Corint, București, 2005
57. Oprescu, V., *Dimensiunea psihologică a pregătirii profesorului*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1983
58. Paladi, Marta, *Florica Musicescu*, Editura Muzicală, București, 1977
59. Papilian, V., *Anatomia omului, vol. I, Aparatul locomotor*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1974
60. Pitiș, A., Minei, I., *Teoria comportamentului pianistic*, Editura Sfântul Gheorghe-Vechi, București, 1997
61. Pitiș, A., Minei, I., *Tratat de artă pianistică*, Editura Muzicală, București, 1982
62. Planchard, E., *Cercetarea în pedagogie*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972
63. Pop-Oșanu, Ninuca, *Considerații cu privire la aplicarea metodei demonstrative în diferitele etape ale învățământului pianistic, în Lucrări de Muzicologie, vol. 8-9, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", Cluj*, 1979
64. Popa Afrodita, *Mâinile care cântă*, Editura Vergiliu, București, 2001
65. Popa, Afrodita, *Pianoforte în oglinda timpului său*, Editura Muzicală, București, 1984
66. Radu, I., *Psihologie școlară*, Editura Științifică, București, 1978
67. Răducanu, M.D., *Introducere în teoria interpretării muzicale*, Editura Dan, 2003
68. Răducanu, M.D., *Metoda de pian*, Editura Muzicală, București, 1987

69. Răducanu, M.D., *Metodica studiului și predării pianului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983
70. Roșca, Al., *Psihologia copilului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1962
71. Schonberg, H., *Die grossen Pianisten*, Scherz/Bern, 1963
72. Solomon, Gina, *Metodica predării pianului*, Editura Muzicală, București, 1967
73. Spycket, J., *Clara Haskil*, Editura Muzicală, București, 1987
74. Șanta, Ionel, *Culturism. Îndrumător practico-metodic*, Universitatea "Avram Iancu", Cluj-Napoca, 2001
75. Șoarec, Miron, *Prietenul meu, Dinu Lipatti*, Editura Muzicală, București, 1981
76. Teplov, B.M., *Probleme de psihologia muncii și artei*, Editura de Stat pentru Literatură Științifică, București, 1952
77. Testut, I., Jacob, O., *Traité d'anatomie topographique, avec applications medico-chirurgicales*, tome second, Librairie Octave Doin, Gaston Doin&Co, Paris, 1931
78. Theodorescu, Dem., *Mic atlas de anatomia omului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982
79. Uțiu I., Uțiu C., *Anatomie. Partea I, (Caiet de lucrări practice)*. Universitatea "Avram Iancu", Cluj-Napoca, 1977
80. Voileanu-Nicoară, Ana, *Contribuții la problematica interpretării muzicale*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca
81. Willems, E., *Les bases psychologiques de l'education musicale*, Presses Universitaires de France, Paris, 1956