

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU SI ARTE PLASTICE
CATEDRA *MUZICĂ POPULARĂ*

ION NEGURĂ

STUDIUL NAIULUI

Elaborare științifico-metodică

Studiul naiului

Elaborare științifico-metodică pentru instituțiile de învățământ superior muzical din Republica Moldova

Autor: Ion NEGURĂ, profesor universitar interimar, Maestru în Artă

Redactor științific: Diana BUNEA, Doctor în studiul artelor, conferențiar universitar

Redactor literar: Rodica IUNCU, Om emerit.

Recenzenți: Simion DUJA, profesor universitar, Artist Emerit,

Aurelia SIMION, profesor universitar, doctor, Universitatea Națională de Arte

“George Enescu” Iași

Recomandat pentru publicare de către Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Proces- verbal nr.4 din 20.04.2017

© Ion Negură

© Diana Bunea

CUPRINS

ADNOTARE	4
ANNOTATION	4
CUVÂNT INTRODUCATIV	5
I. CONSIDERAȚII GENERALE ASUPRA APARIȚIEI ȘI EVOLUȚIEI NAIULUI.....	6
II. PRINCIPII FUNDAMENTALE ÎN STUDIUL TEHNICII NAIULUI	11
CONCLUZII	19
REFERINȚE BIBLIOGRAFICE	20

ADNOTARE

Elaborarea științifico-metodică *Studiul naiului* abordează diverse aspecte ale artei interpretative frecvent întâlnite în practică. Autorul începe cu descrierea detaliată a istoriei apariției și evoluției instrumentului vizat atât în cultura muzicală universală cât și în cea națională, continuând cu descrierea abilităților generale (*memorie, auzul* etc.). Toate aceste aspecte ale actului interpretativ sunt minuțios analizate din perspectiva artei interpretative la *nai*, propunându-se diverse exerciții și metode de dezvoltare a aptitudinilor utile în practica interpretativă a studenților.

Materialele prezentate în această elaborare științifico-metodică pot fi aplicate la disciplinele *Istoria artei interpretative, Metodica predării disciplinei de specialitate, Organologie și Instrument*. Studiul este destinat atât studenților cât și profesorilor instituțiilor superioare de învățământ de profil din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: *nai, istorie, evoluție, flautul lui Pan, Syrinx, arta interpretativă, imaginație, memorie, tehnica instrumentală, tehnica artistică*

ANNOTATION

Scientific-methodical develop *Study of the Nai* approach various aspects of performing arts met often in practice. The author begins with a detailed description of the history of the emergence and evolution of the instrument covered in the universal and national musical culture, he's continuing with describe the general skills (*memory, hearing, etc.*). All these aspects are thoroughly analyzed in terms of performing arts at *nai*, the author proposes the various exercises and methods to develop skills useful in construing the students.

The materials are shown in this study can be applied to the discipline *History of performing art, Methods of teaching; Organology and Instrument*. The study is intended for students and teachers of higher education institutions of the Republic of Moldova.

Keywords: *flute, history, evolution, Pan's flute, Syrinx, performing arts, imagination, memory, instrumental technique, artistic technique*

CUVÂNT INTRODUCȚIV

Profesia de pedagog, fiind complexă și multilaterală, prin esența sa, înaintea anumite exigențe și obligații față de profesorul de orice specialitate. Desfășurând această activitate, profesorul realizează concomitent funcțiile de metodist, educator și psiholog. Perfecționarea diferitor aspecte ale activității pedagogice, unice în felul lor, îi solicită profesorului asimilarea unor cunoștințe, priceperi și deprinderi speciale, care, la rândul lor, conduc la dezvoltarea capacităților și măiestriei pedagogice.

Până în momentul istoric, când în programul de învățământ s-a introdus studierea instrumentelor populare, inclusiv *naiul* și *fluierul*, am fost pedagog la clasa de flaut. Experiența pedagogică acumulată în procesul de studiere a acestui instrument, cu repertoriul său vast, emisia sonoră, varietatea de respirație, articulațiile și frumusețea timbrală, mi-a fost, în continuare, de mare folos.

Din anul 1980, când am fost invitat să predau naiul la Colegiul Republican de Muzică "Ștefan Neaga", unde, treptat, am aplicat toată experiența de la flaut la nai, evoluția studiului acestui instrument a înregistrat progrese. Flautul lui Pan și interpretii săi de bună calitate au intrat în vizorul publicului spectator, în timp ce repertoriul pentru nai s-a îmbogățit cu noi transpuneri, adaptări și piese compuse anume pentru acest instrument.

În procesul de învățământ, ca să instruiști interpreți de valoare, e necesar din start să depui o muncă minuțioasă de pregătire, folosind orice posibilitate pentru evoluarea elevului pe scenă și parcurgând toate etapele: în clasă, în fața colegilor și altor copii, apoi, treptat, adaptându-i la scenele de concert în școlile de muzică, participând la diferite festivaluri și concursuri, pentru ca în final, naiul să fie acompaniat de orgă, orchestra de cameră și cea simfonică și, nu în ultimul rând, de orchestrele de muzică populară.

Pentru mine, ca pedagog, *master-class*-urile și cursurile de perfecționare mi-au îmbogățit experiența profesională cu noi cunoștințe, pe care le folosesc în prezent în procesul educațional al elevilor mei de diferite vârste.

Un rol important, în procesul de studiu, îl are repertoriul variat, la fel și evoluarea în componența de *duo*, *trio*, *cvartet*, ajungându-se până la un ansamblu de 20-50 de naiști. Experiența în cadrul instituțiilor de învățământ cu profil muzical din țară, unde la începuturi asistam, iar astăzi particip în funcție de profesor, m-a favorizat să instruiesc și să lansez discipoli competitivi, care s-au bucurat de succes la cele mai diferite concursuri, devenind câștigători ai Marelui Premiu și ai altor trofee importante. Trofee care i-au încurajat în demersul lor – al lor și al profesorului lor – să devină artiști profesioniști de bună calitate.

I. CONSIDERAȚII GENERALE ASUPRA APARIȚIEI ȘI EVOLUȚIEI NAIULUI

Nu-mi propun în prezentul demers reconstituirea istoriei detaliate a naiului. Aceasta ar putea fi obiectul unui studiu independent și amplu, în care s-ar urmări fazele atestării sale și perfecționarea în timp a instrumentului intrat, la începuturile sale, în mitologia greacă.

Ca și obârșia foarte îndelungată a celorlalte instrumente, originea naiului este pe cât de veche, pe atât de nebuloasă. Este cert că *naiul* s-a perfecționat în măsura în care muzica a progresat și a devenit din ce în ce mai complexă. *Naiul*, instrument, căruia bogăția sonorității îi îngăduie să exprime întreaga gamă a sentimentelor omenești, și-a făcut intrarea la început timid, apoi cu mai mult curaj în marea familie a celorlalte instrumente ale orchestrei. Fazele sale de evoluție pot fi comparate cu cele ale unei persoane care se integrează, pas cu pas, în societate.

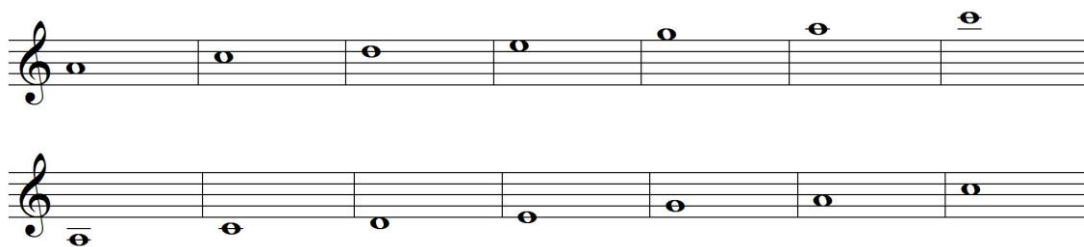
Pornind de la cel mai simplu tip de flaut, numit și flautul lui Pan, care apare sub forma unui mănunchi de tuburi de dimensiuni diferite, e de presupus că acest instrument a însoțit manifestările artistice ale omului încă din zorii existenței sale [1, p. 14]. R. I. Gruber îi fixează apariția în primele stadii ale orânduirii gentile: „Adesea, căpeteniile ginții socoteau necesar să-și aibă propriile lor cântece, ca un fel de simbol al puterii lor, iar la acordarea și verificarea flautelor, Pan dădea tonul flautului ce aparținea căpeteniei” [2, p. 17].

Coborât din mitologie, Pan, fiul lui Hermes și al Dryopei, era considerat drept protector al turmelor și păstorilor. Își avea reședința în Arcadia și era considerat drept inventatorul unui instrument de suflat numit *Syrinx*. Pan avea o înfățișare ciudată, jumătate om și jumătate animal, avea coarne, barbă și copite de țap, iar trupul îi era acoperit de păr. Trăia în desișul codrilor, în umbra cărora pândeau nimfele și adesea îl întovărășea pe zeul Dionysos, din cortegiul căruia făcea parte.

Genericul „Flautul lui Pan” acoperă numeroase instrumente de suflat existente la mai multe popoare. După același principiu constructiv este semnalat în Grecia, Roma și în Tracia. Flautul lui Pan, prezent la chinezii antici, este similar tipului indian, numit de ei „plan”. Descoperirile arheologice din China au scos la iveală un „P’ai siao”, alcătuit din 12-16 tubușoare, datând din epoca In (Șan), anii 1401-1122 î.H. Venerația pe care chinezii antici au manifestat-o pentru flautul lui Pan se remarcă din ornamentele care-l împodobeau. „Pe vechile instrumente era reprezentată pasărea Phoenix cu aripile desfăcute”, notează J. Combarieu, referindu-se la exemplarele descoperite ale acestui instrument. Un *syrinx* de piatră cu două rânduri a câte șapte tuburi, găsit într-un mormânt din Peru și care aparține timpurilor anterioare

cuceririi spaniole, pare a furniza un argument în favoarea opiniei, potrivit căreia mexicanii și peruvienii descind din rasa galbenă și folosesc în muzică o scară din care lipsesc semitonurile:

Exemplul 1



Evoluția popoarelor pe plan cultural conduce la ideea că flautul lui Pan ar fi apărut, probabil, sincron cu comunitățile la care este semnalat. În sprijinul acestei ipoteze vine materialul atât de divers din care a fost construit: trestie (*calamos*, *siao*) din aceeași familie cu bambusul (*bambusa arundinacea*), utilizată și în prezent. Vom adăuga și lista lui Teodor T. Burada: cucuta (*cicuta*), lemnul câinesc (*lotos*), dafinul (*laurus*), cimișirul (*buxum*), socul (*sambucus*), ivoriul (*ebur*), apoi oasele de animale (fluierile picioarelor de la cocor sau cerb).

Datorită simplității sale, flautul lui Pan a apărut la diverse popoare, dar forma lui era condiționată de modul în care servea comunității și gândirii sale etnice; mai trebuie luat în considerare și faptul că instrumentul ar fi putut circula și între popoarele învecinate.

Principiul flautului lui Pan, realizat prin alinierea tuburilor de dimensiuni diferite, a fost cunoscut poporului nostru încă din antichitate. Deosebit de importante apar datele oferite de poetul Publius Ovidius Naso (anii 43 î. H. - 18 d. H.) care, în timpul îndelungatului său exil pe țărmul Pontului Euxin (9 - 18 d. H.) descrie și accentuează prezența acestui instrument aflat în uzul geților din Tomis.

Ca o dovadă a ideii că popoarele cuceritoare și-au impus unele elemente de civilizație, să urmărim etimologia sintagmei „flautul lui Pan”.

În Grecia antică, conform legendei, nimfa *Syrinx* s-a transformat în trestie pentru a scăpa de zeul Pan care o urmărea. Legenda era puternic reprezentată în folclorul local. A fost impusă și civilizației romane, după cum confirmă Ovidius sau Apuleius. A fost, de asemenea, asimilată și de civilizația dacică, poporul român creștinat păstrându-i sensul. Iată un fragment dintr-o baladă, publicată în 1852 de Vasile Alecsandri (în *Cântece bătrânești*):

„**Cucul:** Tu m-ai îndrăgi

Și ne vom iubi

Turturica: Eu n-aș zice ba

Pentru Dumneata

Dar cumplit mi-e teamă
De cumplita-ți mamă
Că-i bănuitoare
Și fermecătoare
Decât m-a muștra
Că te-oi dezmiarda
Și m-a bănui
Că te-oi prea iubi.
M-oi face mai bine
Ca să scap de tine,
Trestioară-n baltă
Subțire și-naltă.

Cucul: Oricum te-oi preface Tot nu ți-oi da pace,

Și-oi căta pre baltă
O trestie înaltă
Și cât te-oi vedea
Pe loc te-oi tăia
Și-n tine-oi cânta
Și te-oi săruta" (...)

Vestigiile arheologice ale flautului lui Pan, înfățișat pe statuile de la Callatis sau Alba-Iulia, converg către concluzia vehiculării acestui instrument pe vechiul teritoriu al României de astăzi. În mormintele datând din epoca elenistică și romană, la Tomis și Calattis, au fost descoperite inele în care erau gravați "fauni cu nai"; vasele din aceeași perioadă erau ornamentate cu scene din același mit.

„Civilizația strămoșilor, așa cum o demonstrează cercetările arheologice, a fost deplin cristalizată și suficient de puternică pentru a supraviețui influențelor exercitate constant din afară. Nici chiar curentul elen, cunoscut prin vigoarea și nivelul său, nu a instaurat forme noi în cultura dacilor, ceea ce înseamnă că trunchiul era suficient de puternic pentru a rezista cu succes rafalelor vântului dezlănțuit“ [1, p. 14].

„Nu putem ști“, scrie George Breazu, „dacă răsunetul războinic al cuceritorilor romani a lăsat urme în muzica băștinașilor. Pe Columna lui Traian și pe monumentul de la Adam-Clisi sunt prezente trompete, corni și un flaut dublu. Ceea ce este însă mai probabil e faptul că romanii nu veneau cu o viață muzicală atât de puternică încât să impresioneze populația tracică de aici, a cărei muzicalitate era atât de cunoscută în lumea antichității“ [3, p. 84-85]. Menționat în uzul

poporului geto-dac, flautul lui Pan nu mai poate fi revendicat de vreo cultură străină. Ca un corolar al ideilor fundamentate pe literatura antică și ultimele cuvinte ale arheologiei contemporane, Octavian Lazăr Cosma a formulat concluzia amintită în lucrarea *Hronicul Muzicii Românești* [4, p. 14]. Un basorelief dăltuit în peretele unui sarcofag din epoca romană și descoperit în localitatea Olteni îl înfățișează pe zeul Pan cu un instrument asemănător celui din zilele noastre.

Iată cum consemnează Tiberiu Alexandru în *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, lucrare atribuită prințului domnitor valah între anii 1512-1521, prezența naiului: „Și iarăși se cade domnului să aibă la masa sa multe feluri de tobe și de viori și de *syrinx*-uri de veselie” [5, p. 35]. Ion Bogdan citează din cronicile scrise în limba slavonă portretul unui personaj istoric cu preocupări muzicale. Caracterizându-l pe Grigore Vodă, Ion Neculce scrie că era iubitor de petreceri și sensibil la "fel(i)uri de fel(i)uri de musici". Frecvent obișnuia "să iasă la câmp(u), ca să facă veselii cu naiuri și cu cântece hagimești și cu mulți pehlivani măscărici". Cadrul istoric este al anului 1672 [6, p. 194]. În „Patrium Carmen”, George Breazul îl citează pe J.L. Carra, cel care consemna, în anul 1781, că "vioara, cobza și un fluier cu 8 găuri (*naiul* – n.n.), în care suflu plimbându-l în sus și în jos supt buze, sunt instrumentele țării” [7, p. 77, 83]. Anul 1781 este circumscris sferei istorice, în care naiul era prezent în spațiul românesc; precizarea că era plimbat „supt buze” este suficient de concludentă.

Dionisie Fotino, în „Istoria Generală a Daciei” (1818), declară că ȣiganii lăutari "cântă cu vioară, cu cobză și cu muscal" (*nai* – n.n.); întru acestea ei întrec pe oricare națiune și chiar pe perși, precum a mărturisit și însuși hanul, fratele șahului Persiei, care, trimis la Napoleon Bonaparte ca ambasador și întorcându-se din Franța prin Ȧara Românească, la anul 1810, s-a minunat de talentul lăutarilor ȣigani, mai vârtos la muscal" (*nai* – n.n.) [8, p. 239] În lista acestor documente, se poate enumera și Biblia de la București (1688), în traducerea fraților Radu și Șerban Greceanu, cu următorul citat: „glasul trâmbiței, muscalului (*naiului* – n.n.) și alăutei” [9, p. 574]. În ampla sa lucrare „*Muzica daco-romană*”, doctorul în muzicologie Vasile Tomescu ne informează, de asemenea, despre ultimele argumente arheologice în favoarea existenței naiului în antichitate pe o arie teritorială ce include întregul teritoriu actual al României.

Dacă încă de la începutul secolului XIX, în casele boierilor se ascultau și se dansau piese ca: *manimasca*, *valsul*, *marșul*, *engleza*, *mazurca*, *ecoseza*, *krakowiana*, *cotillonul* și *menuetul*, apariția în a doua jumătate a secolului a teatrelor muzicale, a fanfarelor, a trupelor străine de operă și a concertiştilor a expus lăutarii profesioniști prejudecăților societății burgheze, care se detașa de tot ce putea fi cultură populară. Efectul cosmopolitismului aristocrat se estimează prin restrângerea numărului lăutarilor, care sunt determinați să-și găsească alte mijloace de existență

sau să plece în străinătate. Cei rămași în țară, care au acceptat să cânte un repertoriu impus și străin de sentimentele poporului, e firesc să apeleze la un alt instrumentar. Naiul nu și-a mai găsit utilitatea în fața unui asemenea repertoriu. Ca o constatare a acestei stări de lucruri, Teodor T. Burada scria către sfârșitul secolului trecut: "Acest instrument (*naiul* - n. n.) ..., a început a dispărea de vreo câțiva ani cu totul de la noi. În Țara Românească el e foarte căutat și se află mai la toate bandele lăutarilor". Pe teritoriul care a păstrat ultimele licăriri ale naiului până în perioada interbelică, imixtiunile care s-au abătut asupra tradiției românești nu au avut amploarea dezagrementelor observate în Moldova, inclusiv în Basarabia; în Țara Românească tariful lăutăresc își crease personalitatea la curtea voievodală și își păstrase instrumentele și fondul original de jocuri populare. Lipsa naiului în Moldova se resimte, din păcate, până în prezent.

În ceea ce privește evoluția naiului românesc, se pot constata deosebiri între naiul nord-dunărean și cel moldovenesc. Pornim de la premisa că numărul tuburilor naiului a fost mic la început, amplificându-se în timp odată cu căutările instrumentiștilor și solicitarea unui repertoriu folcloric care s-a răsfrânt asupra construcției naiului. Numind naiul „*siebenpfeife*”, F.J. Sulzer ne duce cu gândul la un instrument rudimentar, compus din șapte tuburi. Cum terminologia lui Sulzer se referea *stricto sensu la nai*, se poate remarca, în ciuda discrepanței dintre denumire și construcție, că era vorba de un instrument cu mari posibilități; tot de aici se poate trage concluzia că în secolul XVIII, naiul era analog celui din zilele noastre, cu excepția acordajului: „Astfel construit, naiul dă o scară diatonică care poate fi cromatizată prin introducerea unor dopuri de ceară”. Dacă datele pe care le furnizează F.J. Sulzer au caracter generalizator (avem și mențiunea că numărul tuburilor ajungea până la douăzeci), Teodor T. Burada îl completează cu următoarele specificări: „Astăzi, naiul în Moldova are până la 18 țevi, iar în Valahia sunt și acelea care au până la 23, unele chiar și mai multe.” De la Nicolae Filimon aflăm că naiul avea un ambitus de „trei octave și jumătate” și se acorda cu boabe de năut sau de fasole [10, p. 146].

Dacă tehnica instrumentului a evoluat, renunțându-se la acest mod de acordaj (la vremea respectivă, în funcție de cromatismele piesei), numărul mare de tuburi care alcătuiau naiul secolului XVIII amintește de naiul profesional al zilelor noastre. Contrastul dintre forma lui simplă și directă, dintre aspectul lui rudimentar, neelaborat, și extraordinarele sale posibilități expresive are ceva miraculos, neobișnuit. Dacă muzica te poate vrăji, atunci sunetele naiului, timbrul lui posedă din plin această calitate.

II. PRINCIPII FUNDAMENTALE ÎN STUDIUL TEHNICII NAIULUI

Tehnica instrumentală se câștigă prin munca organizată metodic în așa fel încât să nu prejudicieze fiziologic organismul și nici să nu conducă - prin exagerare – la oboseala psihicului care să provoace stări bolnăvicioase de *astenie*, *surmenaj* sau chiar dezgust pentru instrument.

Prin tehnica instrumentală numim îndemânarea pe care o capătă un instrumentist pentru a interpreta cu dexteritate un text muzical, oricât de fantezist și capricios ar fi conceput și oricâte dificultăți ar conține. Tehnica nu presupune doar o predispoziție naturală; ea este în funcție și de conformația și suplețea mâinilor și buzelor, dar și de puterea asociativă a spiritului, de rapiditatea și claritatea memoriei, de perfecțiunea simțului auditiv. Într-un cuvânt, tehnica instrumentală este o îmbinare fericită a mijloacelor fizice și psihice, iar de nivelul de posedare a acestei tehnici depinde calitatea interpretării unei lucrări muzicale.

Iată de ce, pentru a poseda o tehnică de bună calitate, este absolut necesar un studiu metodic, disciplinat, în conformitate cu exigențele unei pedagogii stricte. Trebuie să se renunțe la opinia, conform căreia interpreții care ating perfecțiunea sunt doar acei ce au „talentul tehnicii native”, de parcă acest har ar fi singurul care ar asigura saltul spre glorie și marele succes scenic al interpretului.

Desigur, înclinațiile, predispozițiile sau aptitudinile fiziologice - atunci când acestea există - facilitează studiul, dar nu e mai puțin adevărat că aceste aptitudini trebuie supuse unui îndelungat și atent proces de observare și educare prin studiu, în limite strict pedagogice, pentru a fi just și temeinic amplificate. În felul acesta se va forma și dezvolta personalitatea, stilul viitorului interpret, care, în stadiul de elev, urmează să depună un efort considerabil. Or, munca nu înseamnă numai reproducerea prin sunete corecte a semnelor muzicale corespunzătoare, ci pătrunderea textului prin gândire și sensibilitate, prin înțelegerea tematicii și a conținutului compoziției muzicale, concentrând resursele sale sufletești pentru interpretarea acesteia cu expresivitatea și emoția ce se desprind din talentul, dar și din pregătirea sa tehnică. Nivelul tehnicii interpretului reprezintă capacitatea sa - mai mare sau mai mică - de a reproduce muzica în toată complexitatea ei artistică. Scopul major e ca executantul să se substituie creatorului, să capteze climatul emotiv al creației sale, identificându-se cu atmosfera și, în ultimă instanță, cu mesajul ei.

Totodată, interpretul nu trebuie să uite că, în momentul execuției, el însuși *crează interpretativ*, imprimând lucrării propria sa viziune, stil, personalitate. Doar atunci poate fi mândru de rezultatul efortului său când dă viață unei lucrări îmbogățind-o cu propria-i

sensibilitate, cu nuanțări și o expresie artistică inedită. Aici se valorifică tehnica sa instrumentală, adică arta de a reda textul muzical al autorului cu abilitatea care, respectând originalul și rigorile lui, să-i confere lucrării acea frumusețe, acea magie capabile să încante spectatorul. Tehnica nu este un scop în sine, este modalitatea de a valorifica frumusețea și adevărul muzicii.

De vreme ce compozitorii aplică, în creația lor, ceea ce numim *expresivitatea muzicală*, interpretului îi revine rolul de a reliefa această expresivitate; este ceea ce numim *tehnica artistică*. Pentru a prezenta în mod veridic lucrarea compozitorului, interpretul trebuie să redea *expresivitatea muzicală* printr-o *tehnica artistică* perfectă. Execuția lui devine, în aceste circumstanțe, o adevărată creație și nu un simplu proces mecanic de interpretare. Iată de ce există numeroase versiuni interpretative, iar iubitorii de muzică vor căuta în permanență să asculte interpretul care va găsi mijloacele artistice cele mai originale.

În momentul *creației interpretative*, executantul participă complex, psiho-fizic, printr-un echilibru de eforturi, la exprimarea gândirii muzicale a creatorului; el utilizează mijloace de exteriorizare psihică (*sensibilitate, inteligență, memorie*) și disponibilități fizice (tehnica perfectă a mâinilor, a limbii și maxilarului). Mâinile, limba și maxilarul interpretului trebuie să dobândească acel automatism fin ca rezultat al educației tehnice, al gândirii și voinței creatoare, artistice. Mișcările trebuie să fie în acord cu gândirea și simțirea, așa încât întreaga sa personalitate să participe la procesul în care se interpretează o lucrare.

Pe de altă parte, abuzul de exerciții, practicate unilateral doar pentru dezvoltarea agilității, poate provoca o mecanizare dăunătoare. Exercițiul pentru obținerea unei tehnici artistice nu trebuie să aibă un caracter de “antrenament”, nu trebuie să devină mașinal, ci să se înfăptuiască logic, ponderat, progresiv, întotdeauna sub controlul gândirii. Fiecare muzician are nevoie de o tehnică în conexiune cu o concepție generală, atât de necesare – ambele – în abordarea unei lucrări muzicale. Atât în timpul studiului, cât și al execuției, el trebuie să încerce să nu fie sclavul disponibilităților tehnice, oricât de bine le-ar stăpâni. În felul acesta va înlătura rutina. Lipsa de conlucrare, de omogenitate, adică de participare a fizicului și psihicului la studiul naiului, îi creează elevului numeroase dificultăți odată cu fiecare pas pe care îl va face înainte.

Tehnica naiului solicită punerea în aplicare și respectarea strictă a câtorva principii pe care le considerăm fundamentale în studierea instrumentului. Înainte de toate, elevul trebuie să se obișnuiască să *studieze corect, fiind conștient de scopul pe care vrea să-l atingă*. Nu trebuie să-l preocupe cantitatea muncii sale, ci calitatea. El trebuie să țină cont de acuratețea intonației, de măsură, de mișcarea exactă, de frumusețea sunetului. Insuccesele de moment nu trebuie să-l descurajeze, ci, prin efort și voință, să se străduiască să studieze corect textul, fără a merge mai departe înainte de a fi rezolvat dificultățile pasajului precedent. El va realiza un progres în studiu

dacă, pentru o bună execuție, va exersa, de pildă, două ore; mâine va exersa același fragment doar o oră, apoi va veni o zi, când va putea citi o lucrare muzicală la prima vedere, fără nicio pregătire. Această metodă îl va ajuta la depășirea tuturor dificultăților tehnice, la obținerea unui sunet frumos și a unei juste interpretări a lucrării.

Principiile dominante care stau la baza studiului tehnicii naiului sunt:

1. *dobândirea unei conlucrări complete a mâinilor, limbii, maxilarului și buzelor;*
2. *dezvoltarea părții slabe a fiecărei mâini pentru stabilirea unui echilibru de forțe egale.*
3. *dobândirea unei întăriri complete la ambele mâini.*

Există două probleme importante ce preocupă elevii chiar din primii ani de studiu:

1. *independența mâinilor în mișcare;*
2. *conlucrarea mâinilor, maxilarului și limbii.*

Independența și conlucrarea mâinilor cu limba și maxilarul nu se pot produce una fără alta. Aceste două funcții trebuie câștigate cu orice preț. Independența nu se poate obține fără aportul neîncetat al rațiunii și al voinței. Exersarea sistematică, cu o observație autocritică permanentă, conduc, în ultimă instanță, la conlucrarea mâinilor, limbii și maxilarului. Când independența mâinilor este dobândită, totul trebuie să tindă spre conlucrarea, armonizarea posibilităților ambelor mâini, a limbii și maxilarului, stabilindu-se între ele un strâns raport care să le susțină.

Poziția mâinilor dreaptă și stângă devine dăunătoare atunci când coatele sunt ținute prea sus sau prea jos. Atunci sunetul capătă un ton aspru, lipsit de flexibilitate, de eleganță. Mâinile se încordează, provocând greutate în mișcări.

Pentru desăvârșirea studiului, să ținem seama întotdeauna de strânsa corelație ce trebuie să existe între dominarea forței prin suplețe și a supleței prin forță. Se poate stabili, deci, un principiu la mâna dreaptă: *studiul pentru dobândirea mișcărilor suple trebuie să-l precedă pe cel al forței.*

În ceea ce privește mâna stângă, problema se schimbă. Forța este aceea care domină suplețea, mâna stângă fiind obligată să depună un efort considerabil și permanent. Desigur, rezultatele sunt și în funcție de forma și activitatea fiziologică a mâinii stângi. Excesul exercițiului pentru asigurarea unei tehnici de calitate nu conduce întotdeauna la rezultate bune, ci din contră, la pericolul de a provoca anchilozarea mușchilor. Nu se poate lua ca regulă strictă exercițiul îndelungat pentru asigurarea sau conservarea abilităților tehnice. Sunt numeroase cazuri ale unor virtuozii care pot întrerupe studiul periodic, fără a pierde perfectă și mlădioasă funcționare a mâinilor și, ca atare, fără a-și reduce măiestria tehnică. Și invers, sunt interpreți, ale

căror întreruperi în exercițiu pot avea, drept consecință, o scădere a calității execuției, de aceea au nevoie de un efort permanent, de un exercițiu zilnic.

Etaple zilnice de studiu trebuie alternate cu momente de odihnă, de relaxare, în care acțiunea complexă a nervilor și a mâinilor să intre în repaos absolut. Se recomandă ca după fiecare efort de 45 minute să urmeze o pauză de 15 minute.

Înainte de a începe studiul, elevul trebuie să-și creeze un climat sufletesc adecvat, să intre treptat într-o stare de seninătate care să-l detașeze complet de problemele mărunte ale vieții cotidiene. Liniștea și detașarea în studiu asigură un proces de pregătire pozitiv și spornic. Repaosul nu trebuie să aibă doar un caracter de ordin fiziologic prin relaxarea totală a mușchilor, a corpului, ci și unul mintal, prin excluderea oricăror preocupări străine de obiectivul muzical. Atitudinea pe care o va lua va determina, prin reflex sugestiv, o disciplină interioară, o liniște lăuntrică în măsură să permită începutul studiului în condiții favorabile. Orice activitate de studiu și exercițiu e bine să fie precedată de o scurtă gimnastică a mâinilor și chiar a corpului.

În felul acesta ar putea să dispară preocupările, care ne afectează în cursul zilei, crispările, oboselile care însoțesc, de regulă, viața curentă. Încordarea poate fi atenuată prin calm, prin relaxare, prin intrarea într-o stare de seninătate interioară, care va ușura, în timpul exercițiului, procesul psiho-fizic de asimilare a preciziei, ritmului, timbrului sub toate formele posibile.

În executarea unei lucrări, se va căuta a se face economie de eforturi inutile. Exercițiile se execută pe îndelete, cu atenția necesară orientată asupra lor, și fără febrilitatea - atât de frecventă la elevi - de a trece mai departe în grabă, pentru a parcurge cât mai mult material. Aceasta provoacă un dezechilibru în activitate, între valoarea calitativă a studiului și cantitate, elevul își pierde calmul, se enervează și, în loc ca exercițiul să-i asigure victoria, acesta finalizează cu un material asimilat superficial.

Nu graba, ci munca metodică este cea de care avem nevoie. Dificultățile nu rezidă în greutatea exercițiului, ci în noi înșine, și depind de cauze complexe. Dacă, după un anumit timp, se reia studiarea aceleiași piese, rămânem surprinși, uneori, să constatăm că acele dificultăți "de neînvins" nu mai există.

În acest context, este necesar să se utilizeze, de la bun început, o metodă practică de studiu care să fie aplicată consecvent. Ea se bazează pe un principiu de ordine și regularitate în muncă, fapt extrem de important în realizarea calitativă a studiului.

Elevul va începe exercițiul prin următoarele acțiuni importante:

1. *relaxarea sau reculegerea totală, intrarea în climatul muzical,*
2. *gimnastica mâinilor și a corpului,*
3. *studiul la instrument, maximum de 15 minute incontinuu,*

4. odihna.

Acest sistem se va putea repeta de mai multe ori pe zi, cu pauzele necesare odihnei psihofiziologice.

În timpul interpretării, numeroși factori psihici vor contribui la desăvârșirea tehnicii executantului. Unul dintre acești factori este *memoria*. Se știe că memoria reprezintă procesul psihic care permite întipărirea, recunoașterea și reproducerea cunoștințelor obținute în trecut. În domeniul studiului muzical, elevul are nevoie, în pregătirea sa tehnică, de conlucrarea solidară a următoarelor categorii de memorie:

1. *memorie auditivă*,
2. *memorie vizuală*,
3. *memorie musculară și tactilă*.

Dezvoltarea memoriei se realizează în trei faze:

1. concentrarea atenției asupra fenomenelor de viață, în speță, asupra materialului muzical concret,
2. amplificarea capacității de reținere, de înregistrare, prin exerciții,
3. dezvoltarea prin exerciții a puterii de menținere a stării receptive pentru orice impresie.

Mijloacele pentru dezvoltarea memoriei sunt următoarele:

Pentru *memoria vizuala*: se vor studia lucrări clasice (sonate, suite) și populare, apoi se va încerca reproducerea acelor partituri, pe foi albe separate, fără a se mai consulta textul original, fiind notate din memorie numărul portativelor, locul lor, lungimea frazelor etc. Tot din memorie se va retranscrie lucrarea, identic sau cu transcripția muzicii inversată, de la dreapta la stânga, frază cu frază.

Se va interpreta apoi cu instrumentul, măsură cu măsură, și apoi se va reproduce din memorie, cu ochii închiși, pasajul. Aceste exerciții de cântare pe grupuri de pasaje, de la stânga la dreapta și invers, intensifică memoria vizuală.

Memoria auditivă este de o importanță majoră pentru un instrumentist. Ea se amplifică și se fortifică prin exerciții. Iată câteva metode care includ și pianul:

- a) se vor alege fragmente melodice, scurte sau fraze întregi, și se vor reproduce prin cântare, fredonare sau fluierare,
- b) se va cânta o melodie acompaniată cu instrumentul,
- c) se va reprezenta, prin audiție interioară, mișcarea melodică cu ochii închiși,
- d) se vor reprezenta auditiv acorduri arpegiate independente și apoi acorduri arpegiate în diferite tonalități.

Acest tip de studiu se va face gradat, mergând treptat de la duete, triouri, cvartete etc.

Memoria musculară și *tactilă* este la fel de importantă pentru naist, pentru că, dacă nu există memoria mișcării, nu se poate reproduce un text muzical. Fiind subordonată subconștientului, ea sprijină celelalte subfuncții ale memoriei. Memoria musculară asigură ca mâinile să acționeze direct în locul dorit, în tempoul dorit.

Un alt element psihic care contribuie la sporirea valorii tehnice este *imaginația*. Executantul trebuie să-și imagineze modul în care va interpreta textul muzical pe care îl are în față. În acest scop sunt folosite două modalități practice: unii interpreți se bazează pe sonoritatea reală, adică execută propriu-zis lucrarea la instrument, pentru a-i auzi sunetele reale; alții, bizuindu-se pe audiția interioară, se sprijină pe folosirea imaginației „pure”, parcurgând lucrarea mintal. Este prima etapă a studiului, având scopul ca elevul să se edifice exact asupra ceea ce urmează să interpreteze. Să citească textul muzical pentru a vedea ceea ce este necesar și esențial în acesta, ce urmează a fi supus unei dezvoltări creative continue, traducându-l în limbajul sonorității reale și imaginându-și, în același timp, cum trebuie să sune, adică „rezolvând” în imaginație problema realizării artistice a lucrării – toate acestea sunt posibile doar dacă este mobilizată întreaga experiență precedentă de interpretare și dacă sunt actualizate la maximum sensibilitatea emoțională și resortul intelectul al interpretului. De aceea, în această etapă de exercițiu, în care interpretul se familiarizează cu textul, vor fi combinate elementele emoționale cu cele ce țin de fondul său intelectual.

În reprezentarea imaginilor muzicale un rol important îl joacă capacitatea de a „vedea” notele, adică complexul șir de semne care să-i trezească impresii auditive corespunzătoare. Văzând notele, interpretul trebuie să le audă interior de parcă le-ar fi cântat la instrument. Contactul cu lucrarea îi oferă posibilitatea naistului nu numai să-și imagineze modul de interpretare a piesei, ci să audă imaginativ țesătura ei sonoră. Desigur, în căutarea imaginii interpretării, adică a modului cum anume se va interpreta textul muzical, un rol asociativ îl are, așa cum am notat mai sus, imaginația. Interpretul folosește imaginația reproductivă, având ca bază notele muzicale. În opera muzicală, naistul găsește aspectul tonal al construcției muzicale, structura ritmică a lucrării, precum și diferitele indicații referitoare la expresie, dinamică și timbrul imaginii muzicale.

Textul muzical conține, în general, două laturi distincte, asupra cărora trebuie să se oprească imaginația interpretului:

1. tonalitatea,
2. succesiunea valorilor și mișcarea.

Acestea din urma sunt marcate relativ în textul muzical, de aceea ele dau naștere la interpretări foarte diferite ale aceleiași lucrări. Aici intervine personalitatea executantului, adică sensibilitatea, imaginația și gradul său de cultură.

Reprezentările auditive muzicale se realizează în două modalități:

- a) pe baza unui auz interior abstract,
- b) pe baza unui auz concret format din elementele coloritului sonor, ale nuanțării și vieții ritmice a sunetelor.

Auzul concret este mult mai important decât auzul lăuntric abstract, pentru că reflectă sonoritatea muzicală în toată bogăția timbrului ei, pe când auzul abstract reflectă doar desenul melodic sec. Pentru ca un auz lăuntric să fie desăvârșit, el trebuie să fie, în același timp, un *auz interpretativ*. E necesar ca imaginația creatoare a executantului să urmărească reprezentarea unei sonorități concrete care formează țesătura acesteia.

Unii muzicologi considera că *intonația* nu este numai o reproducere pasivă a semnelor proiectate vizual, ci realizarea sonorității, fie prin auzul interior sau cu ajutorul instrumentului. În cazul acesta, în intonație se cuprinde nu numai tonalitatea, ci și aspectul dinamic, de tempo, de timbru al sonorității reale a lucrării muzicale.

A doua etapă în tehnica pregătirii muzicale o constituie problema mișcărilor mâinilor, care să conducă, în ultimă instanță, la un proces stimulat automat, adică mâinile vor executa tehnic mișcările fără ca interpretul să se concentreze asupra acestei acțiuni; el trebuie să ajungă, prin exerciții, la un asemenea grad de tehnică, încât mișcarea mâinilor să se realizeze în flux continuu, în mod firesc, fără o preocupare pentru fiecare mișcare în parte.

La începutul exercițiului, elevul își concentrează atenția prin executarea lentă a textului muzical, notă cu notă, realizând un proces analitic de fixare în conștiință a ceea ce urmează să asimileze. Pe parcurs, prin exerciții repetate, se obține un anumit grad de automatism în execuție. Astfel, prin studiu, se atinge obiectivul eliberării conștiinței de detaliile fiecărui semn muzical și concentrarea ei spre complexul de stări psiho-fizice care creează valoarea interpretativă propriu-zisă. Pentru atingerea acestui automatism sunt necesare exercițiile. Exerciții, al căror scop final e automatizarea, din punct de vedere tehnic, a întregului aparat motoric interpretativ.

Cea mai buna metodă este de a se cânta lent, insistând ca fiecare notă să fie emisă conștient. Evident, e bine ca pasajele dificile să fie repetate de mai multe ori, până când mâinile capătă deprinderea de a le executa cu ușurință. Desigur, nu orice piesa muzicală se execută chiar de la început într-un tempo lent. Sunt compoziții pentru care această tehnică de pregătire nu este necesară. În alte cazuri, unele pasaje se execută, de la bun început, într-un tempo rapid, interpretul depășind acel pasaj chiar de la bun început.

Iată de ce metoda pregătirii unei lucrări muzicale în ceea ce privește latura sa pur tehnică diferă de la naist la naist, fiind în funcție de complexul disponibilităților subiective ale fiecăruia. Concludent este însă faptul că executarea textului muzical în tempo lent la începutul studiului aduce o precizie în interpretare și fixează în subconștient detaliile de continuitate ale textului, determinând, prin automatizarea mâinilor, o memorie exactă și independentă.

Această activitate trebuie realizată intens și perseverent; prin voință și concentrare, elevul nu trebuie să renunțe la acest efort și nici să dea semne de plictiseală. Pregătirea imaginară, pe calea auditivă interioară, se transformă în execuție sonoră, controlându-se și analizându-se prin exerciții lente toate caracteristicile facile sau dificile ale lucrării.

După terminarea etapei a doua, naistul trece la faza finală a exercițiului, executând la instrument în tempoul indicat ceea ce a studiat minuțios prin reprezentare în faza inițială, prin exercițiu lent în faza a doua. De data aceasta, el va căuta interpretarea cea mai adecvată, aprofundând și dezvoltând imaginea muzicală. Întreaga piesă poate fi interpretată în tempo real, întrucât siguranța mișcărilor a fost deja obținută. În felul acesta, eliberat de dificultățile inițiale ale perceperii lucrării și fiind pregătit suficient tehnic, elevul/studentul va reda imaginea sonoră în modul cel mai adecvat, în conformitate cu solicitarea și paradigma stabilită de profesorul său.

CONCLUZII

Cultivarea cunoștințelor, formarea aptitudinilor și abilităților instrumentale reprezintă, nu numai un proces didactic eșalonat în timp; sprijinit de propriile capacități, ascensiunea elevului către arta interpretativă se poate produce, cu siguranță, doar datorită priceperii, iscusinței și abilității pedagogice a profesorului său. În perioada anilor de studii, elevii și studenții parcurg o arie repertorială amplă, marcată de viziunile profesorilor-îndrumători, de personalitățile lor artistice și pedagogice. De măiestria didactică a profesorului, de tactul și vocația sa pedagogică, de generozitatea sa de a-și împărtăși experiența interpretativă, de atitudinea sa responsabilă față de procesul de educare și formare a tânărului interpret depinde eficiența studiului individual și atingerea obiectivului de a instrui un naist de bună calitate, de a forma un naist-profesionist. În baza studiului prezentat conchidem:

- *Naiul* este unul dintre cele mai vechi instrumente muzicale cunoscute în istorie și întâlnit în cultura diferitor civilizații (China: *P'ai siao*; Grecia: *Syrinx* etc.), inclusiv și în folclorul muzical românesc.
- Evoluția ulterioară a acestui instrumente a determinat existența a două tipuri de *nai* în cultura românească: *naiul nord-dunărean* și cel *moldovenesc*.
- Conform opiniei autorului *tehnica instrumentală* reprezintă o îmbinarea mijloacelor fizice și psihice, pentru posedarea căreia este necesar un studiu metodic, sistematic, în conformitate cu exigențele unei pedagogii stricte. Nivelul *tehnicii interpretului* reprezintă capacitatea sa - de a reproduce corect textul creației muzicale.
- Prin *tehnică artistică*, se subînțelege expresivitatea muzicală a interpretului, prin intermediul căreia se prezintă în mod veridic opera artistică a compozitorului.
- Printre principiile dominante în procesul studiului la *nai* este: 1. *dobândirea unei conlucrări complete a mâinilor, limbii, maxilarului și buzelor*; 2. *dezvoltarea părții slabe a fiecărei mâini pentru stabilirea unui echilibru de forțe egale*; 3. *dobândirea unei întăriri complete la ambele mâini*.
- Un factor important ce v-a contribui la obținerea unor succese importante în arta interpretativă este dezvoltarea *memoriei, auzului, imaginației* etc.

Lucrarea de față vine în ajutorul viitorilor profesori (actualilor studenți), dar și al instrumentiștilor-practicieni. Prin conținutul său ce prezintă "*Considerații generale asupra apariției și evoluției naiului*" și „*Principii fundamentale în studiul tehnicii naiului*”, lucrarea oferă o serie de îndrumări practice și recomandări metodice cu privire la activitățile aplicative în studiul naiului - un suport concret care să sprijine și să faciliteze procesul didactic ca atare.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Cosma V. Două milenii de muzică pe pământul României. București: Ed. Ion Creangă, 1977. 152 p.
2. Gruber R. Istoria muzicii universale. București: Ed. Muzicală, vol. 1, 1963. 421 p.
3. Breazul G. Curs de istoria muzicii. București: Tipografia și litografia învățământului, 1956.
4. Cosma O. Hronicul muzicii românești. București: Ed. Muzicală, 1973, vol. I. 477 p.
5. Alexandru T. Naiul românesc. In: Revista de Etnografie și Folclor. București, t.20, 1975, nr. 1, p. 36
6. Neculce I. Letopisețul Țării Moldovei. București: Ed. Albatros, 1976. 256 p.
7. Breazul G. Patrium Carmen. Craiova: Ed. Scrisul românesc. 748 p.
8. Fotino D. Istoria Generală a Daciei. București: Imprimeria Națională a lui Iosef Romanov et Companie, 1859. 344 p.
9. *Biblia de la București* (1688). București: Tipografia domnească din București, 1688. 938 p.
10. Cosma V., Nicolae Filimon, critic muzical și folclorist. București: Ed. Muzicală, 1966.