

LBRIS | We know
books

Konstantin Mostras

INTONAȚIA LA VIOARĂ

Traducere din limba rusă de:
George Iarosevici și Paul Donici

GRAFOART



	Pag.
<i>Introducere</i>	4
<i>I. Intonația la începători</i>	7
<i>II. Principiile de bază referitoare la munca asupra intonației</i>	13
<p>1) Intonația și apăsarea arcușului pe coarde. 2) Pregătirea prealabilă a auzului muzical. Prezezisarea tonalității și a intervalului. 3) Intonarea în raport de starea fizică a miinilor. 4) Formele cele mai simple de transpoziție a fragmentelor muzicale. 5) Intonația și distanțele dintre coarde. 6) Gimnastica digitală și munca asupra intonației. 7) Rolul tempoului în munca asupra intonației. 8) Controlul notelor separate cu ajutorul coardelor libere. 9) Importanța cunoașterii pozițiilor pentru realizarea unei intonații juste. 10) Mișcarea (diriguitoare) de cîrmire a cotului stîng la trecerile pe coarde diferite, la trecerile în poziții și importanța lui pentru realizarea unei intonații juste. 11) Intonația gamelor și studierea acestora în raport cu diferite trepte. 12) Reprezentarea auditivă a tonalității. 13) Determinarea sunetelor de reper și folosirea lor în munca asupra intonației. 14) Intonația nesatisfăcătoare la apăsarea insuficientă a degetelor pe coarde, precum și la lipsa de sincronizare a mișcărilor degetelor și ale mîinii drepte. 15) Nerespectarea legăturii degetelor cu tastiera. 16) Modul de ținere a brațului stîng în poziții și importanța împărțirii tastierii în semiposiții. 17. Influența pauzelor scurte, a trăsăturilor martelate, a coardelor libere și a sunetelor flageolete naturale asupra preciziei intonației. 18) Intonația la trecerile mîinii în poziții. 19) Influența vibrației asupra intonației. 20) Rolul conducător al degetelor izolate în cazul notelor duble. 21) Intonația și acordajul vioarei. 22) Intonația și dinamica. 23) Intonația și aplicatura.</p>	
<i>III. Intonația intervalelor</i>	49
<p>1) Intonația secundelor mari și mici pe o singură coardă. 2) Intonația cvarțelor mărite și a cvintelor micșorate. 3) Intonația semitnurilor. 4) Alternarea tonurilor și a semitonurilor. 5) Gravitația sensibilei spre tonică. 6) Intonația notelor repetate. 7) Intonația motivelor repetate.</p>	
<i>IV. Raporturile dintre intonație și armonie</i>	67
<p>1) Intonația notelor comune în acorduri, în duble coarde și la schimbarea înlănțuirii armonice. 2) Intonația în cadrul unei armonii susținute. 3) Intonația la mișcările de schimbare în sens contrariu ale brațului stîng. 4) Intonația intervalelor compuse și paralele. 5) Intonația intervalelor simple (frînte) în duble coarde. 6) Intonarea vocilor în muzica polifonică. 7) Intonația substituirilor enarmonice. 8) Intonația în legătură cu baza armonică și cu expunerea polifonică în partea pentru pian. 9) Intonarea unei game compuse din tonuri întregi. 10) Intonarea sunetelor intermediare între semitonuri („sferturi de ton“). 11) Intonația și coardele.</p>	
PARTEA A DOUA	
<i>I. Auzul muzical (Maikapar, Malțeva, Revesz, Rozenov, Garbuzov)</i>	83
<i>II. Problema formării sunetelor la instrumentele muzicale cu coarde (P. Zimin)</i>	88
<i>III. Emisiunea sonoră (Steinhausen)</i>	92
<i>IV. Despre mărimea intervalelor muzicale (I. Joachim și A. Moser)</i>	95
<i>V. Sistemul studiilor (I. Lesman, A. Boriseak, Z. Eberhardt, I. Voicu, K. Flesch, L. Mozart, O. Sevcík)</i>	102
<i>VI. Tezele principale ale cercetărilor profesorului N. A. Garbuzov cu privire la „natura zonală“ a auzului muzical</i>	125
<i>Încheiere</i>	127

I. INTONAȚIA LA ÎNCEPĂTORI

O intonație justă se obține pe baza atenției și ascuțirii auzului muzical, care recepționează falsul cu aversiune, prin fals înțelegându-se devierea de la înălțimea exactă a sunetului.

Studiul intonației trebuie să fie supus unui regim și unui plan în aceeași măsură, ca și alte secțiuni care fac obiectul preocupărilor noastre (ritmul, dinamica, formele variate ale tehnicii).

Acest mijloc al expresivității muzicale — și cel mai important — are regulile sale proprii atât în intonația pozitivă, cât și în cea negativă. Obișnuitele pretexte ale elevului că numai întâmplător el nu nimerește sunetul cel just, nu trebuie să lase pe profesor indiferent; atari pretexte pot servi mai degrabă ca motiv pentru explicarea cauzei care a provocat sunetul sau intervalul fals, motiv pe deplin justificat în fiecare caz în parte. Experiența practicei pedagogice ne arată că munca asupra intonației nu poate fi analizată și efectuată izolat de rezultatele sonore. Intonația și timbrul sunetului merg împreună. S-ar părea că pretențiile profesorului de a obține o intonație justă de la începători sînt perfect justificate și că sforțările lui în această privință rămîn adesea fără rezultat. Faptul poate fi explicat, în primul rînd prin auzul muzical insuficient de ascuțit al elevului, constrîns totodată să-și împartă atenția în două direcții, îndreptînd-o simultan spre a obține atât o intonație justă, cât și un sunet satisfăcător, ceea ce pentru un elev constituie o problemă complexă și adeseori depășește puterile lui de a o rezolva.

În al doilea rînd, coordonarea insuficientă și neprelucrată încă a mișcărilor mîinilor, neadaptate nici la poziția și nici la forma mișcării degetelor și a întregului braț stîng, lipsite deocamdată de elasticitatea, mobilitatea și dibăcia necesară, nu pot da un rezultat pozitiv în eforturi premature pentru ele.

L. S. Auer, în lucrarea : *Școală pentru violină* („Graded course of violin playing“ C. Fischer New York, 8 părți) revizuieste sistemul obișnuit de predare în învățămîntul elementar, revenind — pînă la un anumit grad — la punctul de vedere înțelept al lui Leopold Mozart, expus de către el în cartea sa *Școala fundamentală de violină* (*) (tradusă din limba germană

(*) Versuch einer gründlichen Violonischule — N.R.

3 Gracioso e moderato
(cu sunet clar, fără duritate!)

Arie de balet

(cu arcușul ușor apăsat)

Tempo I

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords, some with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and features a melodic line with slurs and accents, starting with a dynamic marking of *mf*. There are also some fingerings indicated, such as '2' and '3'.

The second system begins with a measure number '5'. Above the first staff, there are dynamic markings: a) *f*, b) *p*, and c) *p <f > p*. Below these is the tempo marking 'Andante'. The score continues with two staves, showing a mix of chords and melodic lines with various slurs and accents. The lower staff includes fingerings like '2', '3', and '0'.

Astfel, elevul se supune ritmului conducător al profesorului, făcînd cunoștință cu diferite forme metro-ritmice și folosind pentru aceasta mijloacele de interpretare cele mai restrînse, fără folosirea efectivă a mîinii stîngi în funcțiunile ei mobile. Ea are o singură sarcină : să țină vioara corect.

Nu e de prisos să semnalăm încă un principiu foarte important, aplicat în această parte a Școlii. Cele mai multe exemple nu sînt aglomerate de către Auer cu note de durată lungă, evitîndu-se astfel la început folosirea întregului arcuș. La aceasta el ajunge mai tîrziu, din care cauză materialul oferit este mai ușor însușit de elev, iar munca asupra sunetului și însușirea elementelor sonorității, decurge cu mai mult succes. În prima parte a Școlii intonației la vioară, O Sevčik se călăuzește parțial de același principiu.

(*) În toată partea I a Școlii pentru violină elevul folosește numai coardele libere.

Sevčik
Școala intonației la violină

6

Violino

Violino II

Musical notation for measures 6-7. The Violino I part (top staff) features a sequence of chords marked with '0' and a 'V' above the staff. The Violino II part (bottom staff) features a melodic line with eighth notes and quarter notes.

Musical notation for measures 6-7, continuing from the previous system. The Violino I part (top staff) features a sequence of chords marked with '0'. The Violino II part (bottom staff) features a melodic line with eighth notes and quarter notes.

7

Musical notation for measures 8-9. The Violino I part (top staff) features a sequence of chords marked with '0' and a 'V' above the staff. The Violino II part (bottom staff) features a melodic line with eighth notes and quarter notes.

8

Musical notation for measures 8-9. The Violino I part (top staff) features a sequence of chords marked with '0' and a 'V' above the staff. The Violino II part (bottom staff) features a melodic line with eighth notes and quarter notes.

Musical notation for measures 8-9. The Violino I part (top staff) features a sequence of chords marked with '0'. The Violino II part (bottom staff) features a melodic line with eighth notes and quarter notes.

9

Musical notation for measures 10-11. The Violino I part (top staff) features a sequence of chords marked with '0' and a 'V' above the staff. The Violino II part (bottom staff) features a melodic line with eighth notes and quarter notes.

Musical notation for measures 10-11. The Violino I part (top staff) features a sequence of chords marked with '0'. The Violino II part (bottom staff) features a melodic line with eighth notes and quarter notes.

Astfel, după ce sonoritatea a fost ameliorată, pe cât aceasta este posibil la începători, Auer dă abia în partea II a metodei, materialul necesar pentru pozarea degetelor și a mișcării lor elementare.

Elevul, procedînd la studierea părții II a metodei s-a și deprins într-o oarecare măsură să recepționeze sunetul violei, clar și just, putîndu-și concentra și mai mult atenția asupra activității mîinii stîngi și a degetelor, căutînd să ajungă — pe cât îi este posibil — ca sunetul coardei apăsate cu degetul pe tastieră, să se asemene cu sonoritatea satisfăcătoare a unei coarde libere.

Prin aceasta se înțelege că se poate proceda la studierea minuțioasă a intonației numai după obținerea reprezentării acustice și numai după ce se va fi ajuns măcar la o „agilitate” elementară a degetelor, obișnuite să simtă tastiera și capabile să corecteze destul de repede un sunet fals.

Pînă atunci intonația este „condusă” de pedagog și corectarea ei se produce datorită unei inițiative din afară. Corecturile frecvente ale intonației pe care profesorul le face în timpul exercițiilor începătorilor, împreună cu neconținutele lui strigăte „mai sus , ,mai jos”, — slăbesc atenția elevului, care bazîndu-se pe auzul muzical al altuia, începe să aibă o comportare pasivă față de intonația proprie. În astfel de cazuri, un repaos scurt va permite elevului să perceapă și să stabilească singur înălțimea justă a sunetului.

Atenția principală la începători se îndreaptă asupra formării poziției mîinilor și a degetelor. Poziția stabilită a capului pe bărbie joacă de asemenea un rol important, deoarece în cazul unei torsioni exagerate a capului spre dreapta, apăsarea pe vioară se accentuează inevitabil, mai ales dacă este însoțită de o ridicare a umărului stîng. În acest caz se observă o alunecare treptată a bărbiei violonistului către partea dreaptă a tăbliei, pe cordar și chiar dincolo de marginile acestuia.

Cordarul, sub apăsarea capului, se apleacă spre tăblie, din care cauză tensiunea cordonelor sporește, ceea ce la rîndul său provoacă modificări în acordaj, întrucît vioara se dezacordează în timpul cîntului. În plus, această deprindere proastă împiedică folosirea sfatului prețios al lui K. Flesch privitor la funcția de control a urechii drepte (*).

„Ținînd capul drept, noi nu percepem sunetul nemijlocit cu urechea, ci îl auzim reflectat parțial de pereți, așa cum îl percepe auditorul. Cu cât apropiem urechea noastră mai mult de vioară, cu atît sunetul acționează mai intens și mai subiectiv, înregistrăm vibrațiile direct. Depărtînd urechea de vioară, crește simțul critic față de produsul sonor, îi se zăresc mai clar imperfecțiunile și sunetele adiacente.

De îndată ce urechea noastră se apropie de corpul sonor, simțim nevoia de a ne asculta pe noi înșine, de a ne cufunda în frumusețea sunetului, fără a avea o poziție critică față de dînsul. Astfel se explică tendința majorității violoniștilor de a apropia urechea de vioară, în cantilenă și, dimpotrivă, de a o depărta în părțile dificile, care pretind să fie controlate. Aceste mișcări sînt aproape totdeauna instinctive, involuntare. Ele sînt produsul stării de emoție, al pasiunii, dar în caz de abuz, duc la o amăgire de sine.

„Urechea stîngă se delectează, iar cea dreaptă face critică. Pînă azi, atenția noastră n-a fost îndreptată îndeajuns spre această particularitate a percepției auditive la violoniști”.

(*) K. Flesch. *Arta de a cînta la vioară*, vol. I, cap. 7. „Poziția capului” și vol. II, pag. 90, cap. „Dificultăți acustice”.

II. PRINCIPIILE DE BAZĂ REFERITOARE LA MUNCA ASUPRA INTONAȚIEI

Trecem la analiza principiilor de bază referitoare la munca asupra intonației și a diferitelor cazuri mai însemnate și mai caracteristice, așa numite defecte generale ale intonației ce se observă în procesul de învățămînt și în practica interpretării.

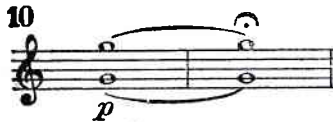
1. Apăsarea arcușului în timpul execuției pe o singură coardă și reparțizarea egală a apăsării arcușului pe coarde duble.

Această condițiune, care, la prima vedere nu pare a avea un raport direct cu problemele intonației, deține, cu toate acestea un rol hotărîtor în unele cazuri.

Urmînd indicația prețioasă a lui P. Casals, de a studia intonația, de preferință în nuanța de piano, ca să avem posibilitatea de a asculta mai atent calitatea sunetului și exactitatea intonației (*), înclinăm să urmăm la început această regulă, dar, pe măsura mai multor repetări și corectări a fragmentului studiat, amplificăm — treptat și fără să observăm — intensitatea sunetului, ajungînd pînă la *forte* sau *fortissimo*. Această forțare a sunetului modifică atît calitatea, cît și înălțimea lui, ceea ce se observă mai ales atunci cînd apăsăm mai tare cu arcușul pe coarda *la* (de metal), iar rezultatele unor astfel de studii se dovedesc nesatisfăcătoare.

La duble coarde, putem observa același fenomen, care se accentuează datorită faptului că sîntem constrînși să cîntăm simultan pe două coarde de grosimi diferite, scurtînd cu degetele porțiuni inegale ale coardei (afară de cvintele perfecte), mai ales în octave și în decime. În astfel de cazuri, reparțizarea justă a apăsării arcușului pe coarde de grosimi diferite, cum și conducerea arcușului în linie dreaptă, au o importanță destul de mare.

Pentru a ne convinge de acest lucru e suficient să intonăm o octavă (bine verificată în prealabil în ceea ce privește intonația), fără a o vibra, în nuanța de *piano*.



(*) Este caracteristică de altfel maniera de a cînta a lui P. Casals însuși, care, aflîndu-se pe podiu, nu recurge aproape de loc la acordarea instrumentului și cîntă mai întotdeauna *cu ochii închiși*, ca și cum s-ar lepăda de tot ce se află dincolo de marginile estradei, concentrîndu-se astfel la maximum asupra operei pe care o execută.

Ascultînd cu atenție, observăm cum octava verificată, curată, se schimbă pe toată durata sunetului ei, intonația devenind periodic fie clară, fie falsă, cu toată poziția stabilă a degetelor pe coarde.

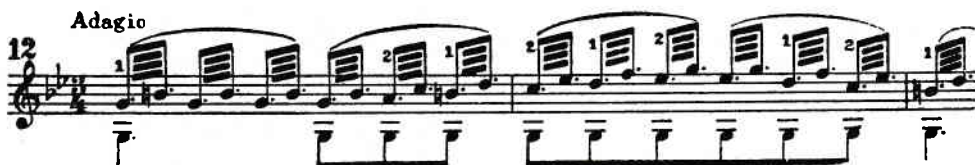
Este limpede că în acest caz oscilațiile de intonație sînt condiționate de modificarea continuă a forței cu care apăsăm arcușul pe coarde.

Influența asupra intonației, generată de repartizarea inegală a apăsării arcușului pe coarde.

Paganini
Caprice No. 20



Paganini
Caprice No. 6



În astfel de cazuri, este de mare importanță atît deplasarea punctului de contact al arcușului pe coardă, cît și determinarea punctului mediu, echilibrat, între tastieră și căluș, care constituie una dintre problemele de bază ale sonorității. K. Flesch dedică acestei probleme o lucrare specială intitulată *Problema sonorității la vioară* (*).

Exemplele următoare ne fac, pe de o parte, să modificăm în timpul execuției punctul de contact la diferite poziții spre a obține un sunet de vioară curat.

K. Flesch
No. 17



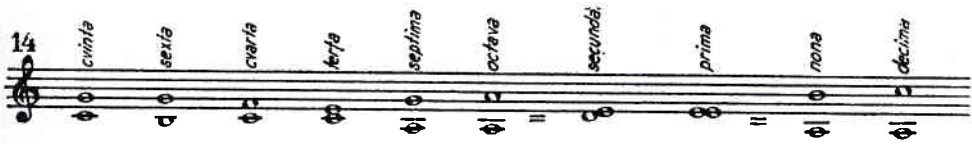
(*) Editura Peters, traducerea din l. germană de I. I. Iankelevici, n-a fost editată.

Este foarte important ca arcuşul să se întoarcă în măsură a doua spre punctul său de plecare (coarda *sol*) dar să nu-l depăşească, deoarece arcuşul, cu ocazia trecerilor de la poziţiile de sus spre cele de jos, în mod obișnuit alunecă fără control pe coardă, urmînd degetele mîinii stîngi, care ating tastiera.

Pe de altă parte este necesar să repartizăm just apăsarea (naturală) și greutatea arcuşului pe unele coarde, în duble, deoarece ele (greutatea și apăsarea) nu pot rămîne invariabile și constante în toate cazurile, ci se modifică conform cu diferite intervale, așa după cum se vede din cele două scheme de mai jos :

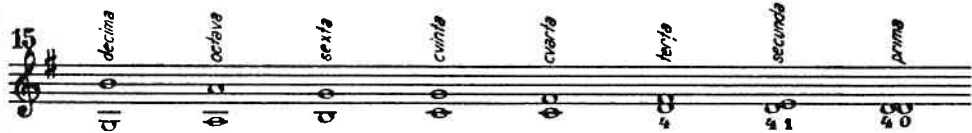
K. Flesch

Nivelul oscilațiilor arcuşului la diferite intervale



L. Capet

*Metoda superioară a tehnicii arcuşului. Poziția I.
Poziția arcuşului pe două coarde*



Această modificare a poziției arcuşului se află în raport direct cu tehnica realizării conducerii vocilor muzicale pînă și în combinațiile cele mai simple ale dublelor :

Dvorak — Kreisler
Dans slav (mi minor)



În acest exemplu, dacă arcuşul este condus fără control pe cele două coarde, coarda liberă *mi* se reliefează în mod accentuat și acoperă melodia expusă pe coarda *la* ; raportul forței (intensității) sunetului este redat sub formă grafică ; o disproporție similară se formează și în cazul recepțiunii noastre auditive. La înlăturarea acestui neajuns contribuie exercițiile lui K. Flesch.



„În tremollo cu note duble (vezi : Paganini, *Caprice Nr. 6*), căutarea punctului just de contact devine o problemă. Echilibrul între cele două puncte de contact, cu totul diferite din cauza lungimii în continuă modificare a coardelor, este greu de găsit, întrucât repeziciunea cu care alternează sunetele, exclude modificările respective și aci trebuie găsită o linie medie, care să corespundă cu aproximație exigențelor ambelor puncte de contact“ (*).

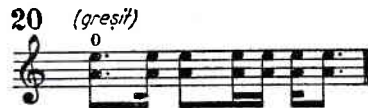
2. Pregătirea prealabilă a auzului muzical este condiția de bază a intonației juste și a corectării notelor false. De obicei, elevul își acordează vioara cu mare exactitate, fără „a se acorda“ însă pe sine însuși în mod egal și a evoca prin aceasta prezeșișările auditive necesare și pe deplin definite ale fonalității motivului, ale înălțimii sunetului izolat și ale mărimii intervalului. Lipsa unei asemenea senzații anticipate, îl silește să piardă timpul fără folos, cu corectarea intonației. Numeroasele indicații ale diferiților autori de lucrări de metodică privind necesitatea executării gamei, a arpegiului de bază etc. în tonalitatea respectivă, înaintea studierii piesei sau studiului au o legătură directă cu cele expuse mai sus,

Paganini
Caprice No. 21



similar cu modul cum înțelege Paganini (la începutul capriciului al 21-lea, după ce îi determină tonalitatea) să ofere în pauză prilejul de a asculta cu atenție acordul care formează baza pentru redarea integrală a intonației în continuare.

Următorul fenomen poate sluji ca exemplu pentru organizarea și pregătirea insuficientă a auzului muzical înaintea execuției : elevul își acordează vioara (este de dorit ca acordarea să se facă pe note ținute, evitându-se mișcările dezordonate ale mâinii drepte, care ajung uneori pînă la tremollo).



(*) K. Flesch : *Problema sonorității la vioară.*