

Ionel GEANTĂ

George MANOLIU

MANUAL

DE

VIOARĂ

VOLUMUL IV

GRAFOART

CUPRINS

	pag.
Cuvânt către profesor	7
Lecția 1 – Poziția III	10
Lecția 2 – Poziția III fixă – Do major	14
Lecția 3 – Game pe toate treptele tonalității do major în poziția III fixă	17
Lecția 4 – Poziția III fixă – La minor	21
Lecția 5 – Poziția III fixă – Sol major	24
Lecția 6 – Poziția III fixă – Sol major (continuare)	28
Lecția 7 – Poziția III fixă – Mi minor	30
Lecția 8 – Poziția III fixă – Fa major	33
Lecția 9 – Poziția III fixă – Re minor	35
Lecția 10 – Poziția III fixă – Re major	38
Lecția 11 – Poziția III fixă – Re major (continuare)	42
Lecția 12 – Extensia degetului 4	46
Lecția 13 – Poziția III fixă – Si minor	49
Lecția 14 – Poziția III fixă – Si bemol major	52
Lecția 15 – Poziția III fixă – Sol minor	55
Lecția 16 – Poziția III fixă – La major	58
Lecția 17 – Poziția III fixă – Fa diez minor	60
Lecția 18 – Poziția III fixă – Mi bemol major	62
Lecția 19 – Poziția III fixă – Do minor	66
Lecția 20 – Poziția III fixă – Mi major	69
Lecția 21 – Poziția III fixă – Do diez minor	72
Lecția 22 – Poziția UI fixă – La bemol major	77
Lecția 23 – Poziția III fixă – Fa minor	76
Lecția 24 – Double-coarde în poziția III fixă	78
Lecția 25 – Schimbările de poziție între poziția III și poziția I	79
Lecția 26 – Schimbul de poziție prin „săritură” (prin intermediul coardei libere) – Pozițiile I–III	83
Lecția 27 – Schimbul de poziție prin „alunecare” pe același deget (prin „glissando”) – Pozițiile III–I	87
Lecția 28 – Schimbul de poziție prin „alunecare” (continuare)	89
Lecția 29 – Schimbul de poziție prin „alunecare” (continuare)	92
Lecția 30 – Schimbul de poziție prin „articulare” – Pozițiile I–III	95
Lecția 31 – Schimbul de poziție prin „articulare” (continuare)	98
Lecția 32 – Schimbul de poziție prin „substituire” – Pozițiile I–III	102
Lecția 33 – Schimbul de poziție prin „substituire” (continuare).	109
Lecția 34 – Schimbul de poziție prin „substituire” (continuare).	112
Lecția 35 – Schimbul de poziție de pe o coardă pe alta – Pozițiile I–III	115
Lecția 36 – Schimbul de poziție pe trăsături de arcuș diferite – Pozițiile I–II	119

Lecția 37 – Schimbul de poziție de pe o coardă pe alta și pe diferite trăsături de arcuș – Pozițiile I–III	122
Lecția 38 – Diferite schimburi de poziție – Pozițiile I–III.	125
Lecția 39 – Schimbul de poziție prin „glissando” în duble-coarde – Pozițiile I–III	127
Lecția 40 – Diferite schimburi de poziție – Pozițiile I–III.	129
Lecția 41 – Schimburi de poziție între pozițiile II–III	131
Lecția 42 – Schimbul de poziție prin „alunecare” – Pozițiile II–III	135
Lecția 43 – Schimbul de poziție prin „articulare” – Pozițiile II–III	138
Lecția 44 – Schimbul de poziție prin „articulare” (continuare)	142
Lecția 45 – Schimbul de poziție prin „substituire” – Pozițiile II–III	144
Lecția 46 – Schimbul de poziție de pe o coardă pe alta – Pozițiile II–III	147
Lecția 47 – Schimbul de poziție pe trăsături de arcuș diferite – Pozițiile II–III	151
Lecția 48 – Schimbul de poziție în duble-coarde – Pozițiile II–III	155
Lecția 49 – Schimburi de poziție I, II, III – Do major	157
Lecția 50 – Schimburi de poziție I, II, III – La minor	163
Lecția 51 – Schimburi de poziție I, II, III – Sol major	165
Lecția 52 – Schimburi de poziție I, II, III – Mi minor	168
Lecția 53 – Schimburi de poziție I, II, III – Fa major - Re minor	170
Lecția 54 – Schimburi de poziție I, II, III – Re major - Si minor	173
Lecția 55 – Schimburi de poziție I, II, III – Si bemol major	176
Lecția 56 – Schimburi de poziție I, II, III – Sol minor	178
Lecția 57 – Schimburi de poziție I, II, III – La major - Fa diez minor	181
Lecția 58 – Schimburi de poziție I, II, III – Mi bemol major	185
Lecția 59 – Schimburi de poziție I, II, III – Do minor	188
Lecția 60 – Schimburi de poziție I, II, III – Mi major - Do diez minor	190
Lecția 61 – Schimburi de poziție I, II, III – La bemol major - Fa minor	194
Lecția 62 – Schimburi de poziție I, II, III – Tonalități cu mai mult de 4 accidenți	195
Lecția 63 – Schimburi de poziție în duble-coarde – Pozițiile I, II, III (prin „săritură”, prin intermediul coardelor libere)	201
Lecția 64 – Schimburi de poziție în duble-coarde – Pozițiile I, II, III (prin „alunecare” pe aceleași degete)	204
Lecția 65 – Poziția prăgușului	205
Lecția 66 – Ornamentele	211
Lecția 67 – Apogiatura (continuare)	216
Lecția 68 – Mordentul	219
Lecția 69 – Grupetul	226
Lecția 70 – Trilul	231
Lecția 71 – Vibrato	235
Lecția 72 – Diverse piese în pozițiile I, II, III	239
Lecția 73 – Pizzicato cu mâna stângă	242

Anexa la vol. IV (știma de vioară)

Al. Pașcanu – Cântec de seară	12
J. L. Dussek – Menuet	22
R. Schumann – Prima durere	28
R. Schumann – Cântec nordic	30
J. Ph. Rameau – Lacrimi duioase.	33
G. B. Lully – Menuet.	44
Corelli-Kreisler – Sarabandă	47
Fr. Schubert – Lied	50
Fr. Schubert – Nerăbdare	57
J. N. Hummel – Vals	60
Fr. Schubert – Tu ești liniștea.	67
J. M. Leclair – Allegro	81
Ch. Dancla – Marș	89
A. Corelli – Sarabandă	93
Fr. Couperin – Năframa	97
Al. Pașcanu – Melodie	110
L. v. Beethoven – Menuet	114
Zeno Vancea – Cântec de leagăn	117
W. A. Mozart – Allegretto	122
L. v. Beethoven – Menuet	126
G. B. Lully – Dans	133
M. J. Gebauer – Rondo	137
A. Corelli – Adagio	139
P. I. Ceaikovski – Cântec vechi francez	142
C. Ph. E. Bach – Allegretto	146
Chr. W. Gluck – Andante.	150
G. Fr. Händel – Courante	167
E. N. Mehul – Gavotă	171
G. Fr. Händel – Giga	175
Zeno Vancea – Cântec de toamnă.	180
Fr. J. Gossec – Gavotă	210
V. Grefiens – Cântec de joc	211
G. Fr. Händel – Menuet	230
J. N. Hummel – Mîcul violonist	234
J. S. Bach – Rondo	235
L. v. Beethoven – Sonatină	235
Fr. X. Neruda – Berceuse slave.	237
Ch. Dancla – Arie cu variațiuni.	239

CUVÂNT CĂTRE PROFESOR

Indicații metodice

Al patrulea volum al **Manualului de vioară**, organizat în sistemul de instruire muzical-instrumentală, care stă la baza metodei noastre, tratează problemele poziției a treia și a schimburilor între primele trei poziții, un nou și important pas înainte în câștigarea deprinderilor esențiale în tehnica viorii, care ridică noi și delicate preocupări metodice. În stilul colaborării cu profesorul care predă după acest manual (colaborare a cărei importanță am subliniat-o în fiecare volum), vom atrage atenția asupra acestor preocupări metodice și, mai ales, asupra permanentei legături ce trebuie păstrată cu toate acțiunile metodice, de la prima pagină a primului volum și până la stadiul la care ne găsim în această etapă. Nu este vorba în această înțelepciune pedagogică numai de respectarea unui element științific, care constituie sensul noțiunii de sistem, ci de ceva mai mult. Dacă în orice disciplină, caracterul științific include condiționarea logică a elementelor care asigură sistemul, știința unui instrument implică o importantă particularitate metodică. Ne referim la permanenta preocupare de a readuce în conștiința elevului elementele de bază în cântatul la instrument, de a verifica justetea deprinderilor câștigate.

Într-o problemă de algebră, profesorul cere cunoașterea elementelor noi care condiționează rezolvarea unui sistem de ecuații, fără a verifica cunoașterea tablei înmulțirii și a sublinia importanța ei. Iată însă că profesorul de vioară (și al oricărui instrument) trebuie să asigure în oricare punct al instruirii instrumentale, acuratețea și păstrarea exactă a primelor deprinderi. Nu numai pentru a preveni devierile care pândesc această instruire și periclitează și esența muzicală a realizării, ci chiar pentru a izbuti câștigarea noii deprinderi. În toată dezvoltarea instrumentală, până la maturitatea profesiei noastre, orice piedică de exprimare își poate găsi explicația în cercetarea justetei primelor deprinderi. Posibilitatea corectării va fi însă invers proporțională cu distanța față de etapa de început a acestor deprinderi.

Iată de ce, niciodată nu vom fi insistat îndeajuns asupra îndatoririi metodice a profesorului de a verifica permanent forma și trăinicia deprinderilor de bază în știința cântatului la vioară. Să nu pară nimănui de prisos o revenire sau o insistență asupra acurateței și a legăturilor logice ale primelor deprinderi.

Ne aflăm în fața celei de a treia poziții. Am învățat ce este o nouă poziție, ce înseamnă legătura între o poziție și alta, care sunt felurile de schimb între poziții și condițiile esențiale pentru câștigarea corectă a deprinderii acestor schimburi. Trecem spre o nouă poziție fără teama acelui șoc psihologic, care trebuia prevenit în trecerea la poziția a doua. Elevul are deja o experiență și va privi cu interes și curaj înainte. De multe ori însă, această stimulare curiozitate poate provoca unele neglijențe capabile să ducă spre devieri ușoare, dar cu urmări nocive.

Astfel, în ceea ce privește problemele mâinii stângi, vom raporta noile cerințe la primele deprinderi, pentru a asigura corectitudinea noului pas.

Analizând forma de apucare a viorii, am arătat că punctele de contact ale mâinii stângi cu gâtul viorii sunt pernuța primei falange a degetului mare și falanga metacarpiană a degetului arătător. Am subliniat faptul că este vorba de un contact suplu, fiindcă mâna stângă se pregătește pentru exigențele unei bune articulații și pentru efectuarea schimburilor, a alunecării în lungul gâtului viorii. Elevul începător are permanent tendința de a strânge gâtul viorii, așa cum strânge inutil arcușul, a cărui apucare este asigurată de un anumit echilibru.

Profesorul trebuie să degajeze permanent mâna stângă de gâtul viorii, prin exerciții de relaxare a întregului braț și cerând elevului rularea brațului stâng (după necesitate) sub vioară. Această rulare (care se accentuează cu înaintarea pe limba viorii) va menține gâtul viorii pe pernuța primei falange a degetului mare. Dacă cotul stâng este tras în afară (în loc să ruleze sub vioară), degetul mare se ridică deasupra gâtului viorii și încheietura primelor două falange ale degetului mare se blochează. Ca în orice blocare de încheietură apar urmările, pe care le vom constata în schimburi greoaie și cu hotărâre în mari piedici de realizare a vibrato-ului. Neglijarea unei alte prevederi, aceea a degajării palmei mâinii stângi, va aduce cu sine rezemarea mâinii, în poziția a treia, de corpul viorii. Ne-am întoarce la o concepție veche de o sută de ani, potrivit căreia, în poziția a treia, palma se reazemă de corpul viorii. Există și acum profesori convinși că poziția a treia este mai stabilă

decât poziția a II-a datorită acestui reazem. Stabilitatea poziției a treia este determinată de faptul că degetul 1 se găsește, față de coarda liberă, la un interval de cvartă, care reprezintă, pe fiecare coardă cvarta dominantă-tonică în gamele do, sol, re, la. În poziția a doua, degetul 1 creează un interval de terță care cerea o dezlegare spre tonica acestor game (sol-si-do, re-fa diez-sol, la-do diez-re, mi-sol diez-la).

Este vorba așadar de o stabilitate auditivă (și nu de una musculară), care explică de ce poziția a III-a pare mai ușoară, mai sigură, decât poziția a II-a. Am reluat această explicație științifică a unei impresii juste, dar lămurite eronat în vechile manuale, fiindcă poate servi logicii metodice drept exemplu.

În realizarea schimburilor, „nota de tranziție” are valoarea unui element *sine qua non*. Această notă asigură cunoașterea distanței pe care o are de parcurs mâna pentru realizarea schimbului. Am acordat în manual o mare importanță notei de tranziție, dându-i chiar o valoare de durată pentru a sublinia că această notă trebuie să se audă în faza de studiu.

Considerăm problema intonației ca cea mai importantă, recomandând controlul permanent cu coarda liberă. Acolo unde a fost posibil am introdus coarda liberă în desfășurarea muzicală a studiului, dar profesorului îi rămâne îndatorirea de a provoca mereu acest control. Gradarea dificultăților de intonație a fost subordonată principiului accesibilității, de aceea am organizat asimilarea deprinderilor, atât în poziție fixă, cât și în schimbul de poziție, pe sistemul înlănțuirii gamelor.

Emisia de sunet trebuie permanent cultivată prin stimularea elevului spre o imagine sonoră îngrijită. Se va cere exercițiul zilnic al îngrijirii apucării arcușului și al trăsăturii drepte, condiții esențiale în obținerea unei emisii de sunet limpezi. Exercițiile de apucare–destindere vor lămuri pe elev asupra stabilității punctelor de contact ale degetelor cu bagheta. Orice ieșire din ansamblul acestor puncte de contact creează devieri, presiuni noi, crispări, blocări de încheieturi de falange și, în sfârșit, emisia de sunet aspră, dură, ascuțită sau fâșăită. Deplasarea baghetei de sub falanga de mijloc a degetului arătător va provoca greutate în trăsătură, elevul găsimd un refugiu în porțiunea de vârf a arcușului. Există violoniști care cântă numai la vârf, având un suflu scurt, o paletă de culoare redusă și o frază săracă.

La sfârșitul acestei etape apare însă cea mai delicată problemă metodică: vibrato-ul. Considerat ca un mijloc de expresie foarte personal, foarte important în cadrul tehnicii de expresie, vibrato-ul implică o atenție deosebită.

Dintre multele aserțiuni, mai mult sau mai puțin folosite privind acest mijloc de expresie, merită să reținem aceea că vibrato-ul apare ca o necesitate psihică, concretizată în velenitatea de a înfrumuseța sunetul. Melodia conține în esența ei această atracție, apoi, în jurul elevului, profesorul și colegii mai mari vibrează, deschizându-i pofta de a face la fel.

Această năzuință estetică nu trebuie reprimată, ci prevenită, amânată, dacă apare prea devreme, și îngrijită și studiată, dacă apare defectuos. Considerăm că vibrato-ul poate fi îngăduit și ajutat să se afirme atunci când intonația a căpătat o stabilitate suficientă pentru a fi supusă unei comotii organizate. De ce vorbim despre vibrato la sfârșitul însușirii poziției a treia și după studiul schimburilor în cele trei poziții?

a) Problema intonației, rezolvată întrucâtva după doi ani în prima poziție, a fost supusă la două reluări și consolidată prin proba și lucrul pozițiilor II și III și a schimburilor respective, care ne-au lămurit asupra capacității de corectare a intonației și deci a controlului deliberat, necrispat, al elevului.

b) După studiul a trei poziții și a relațiilor între ele, se presupune că mâna este complet degajată de gâtul viorii – condiție esențială pentru realizarea unui *vibrato* corect.

c) Legătura dintre mișcarea schimbului de poziție și mișcarea *vibrato*-ului.

Cele mai multe cazuri de vibrato urât – fie prea larg, fie prea strâns – apar încă în timpul studiului poziției întâi și se corectează foarte greu. Mâna este crispată și elevul, forțând vibrarea, izbutește să obțină, fie o fâlfâire a degetelor, fie o exagerată oscilare a încheieturii mâinii. Profesorul trebuie să dezvolte practic conținutul lecției despre vibrato, urmărind ca în mintea elevului să nu se disocieze cele trei mișcări componente ale vibrato-ului: deget, poignet, antebraț. Izolarea oricărei mișcări din aceste trei componente va avea ca rezultat obținerea unui vibrato defectuos.

Pentru obținerea unui rezultat complex este util – așa cum arătăm și în lecția respectivă – să se înceapă cu exercitarea mișcării antebrațului. Nu-i acordăm prin aceasta o mai mare importanță, dar dacă am cultiva mișcarea degetului ori a poignet-ului, am putea să ne găsim în fața unui vibrato flasc, oprit înainte de realizarea integrală a acestui complex de mișcări. Elevul, fericit că a obținut ceva, nu va mai putea fi convins de utilitatea antrenării antebrațului. Dintr-un vibrato exclusiv din degete suferă și articulația, care-și pierde forța sa elastică, transformându-se uneori și într-o deviere a intonației.

După studiul vibrato-ului, prin schimbul la semiton cu fiecare deget și trecerea la faza a doua (oprirea degetului pe loc), este util să se spună elevului că vârful degetului este un punct fix și că frumoasa undulare a sunetului provine din mișcarea celorlalte falange, a încheieturii (poignet-ul) și o ușoară contribuție a antebrațului. Aceasta pentru a nu-i întări noțiunea modificării intonației (care este de fapt o realitate a esenței vibrato-ului), și pe de altă parte pentru a preveni o prea largă contribuție a antebrațului. Dacă am pornit de la mișcarea antebrațului, considerând că astfel vom antrena toate cele trei aspecte ale vibrato-ului, trebuie să ajungem totuși la localizarea, la precăderea acordată la sfârșit mișcării mâinii. Pe cât este posibil, profesorul va cere ca exercițiile de vibrato să fie făcute în prezența sa, în clasă. Organizarea ritmică a oscilărilor va ocroti pe elev de mișcări dezordonate, inegale și va evita crisparea.

Greutatea metodică constă în dezvoltarea, în conștiința elevului, necesității unei forțe elastice a degetelor în contactul cu coarda și combinarea acestui punct fix cu relaxarea încheieturilor dintre falangele degetelor, palmă și poignet. Pentru înlăturarea crispării, dacă acest defect se ivește, se poate sprijini capul viorii, ca elevul să fie ajutat în relaxarea pe care el, participând cu toată ființa sa, n-o poate găsi. După obținerea vibrato-ului se va explica elevului că acest mod de expresie se acordă cu cantilena și că este oprit de a vibra în game, exerciții și studii.

Iată deci, că după toate precauțiile și greutatea de realizare, va trebui să dozăm întrebuințarea vibrato-ului și să prevenim tulburările în acuratețea și evoluția gradată a tehnicii. La această vârstă violonistică, vibrato-ul, acceptarea lui ca mod de expresie, trebuie să apară ca o înțelegere și o îngăduință față de necesitatea estetică a elevului, fără a-i alocă un plan principal în preocupările tehnice. Vibrato este o problemă de mare subtilitate metodică, pe care profesorul o va rezolva cu tactul necesar și cunoscând particularitățile individuale respective.

De fiecare dată am subliniat rolul decisiv al profesorului, care se va orienta în folosirea metodei noastre și mai ales în aceea a materialului. Și acest volum poate părea prea lung, dar este de datoria noastră a arăta că nu trebuie făcută nicio concesie față de realizarea tuturor exercițiilor și a studiilor, care asigură consolidarea fiecărei deprinderi. Nimic nu este de prisos, dar, fiindcă în nicio metodă n-au apărut sistematic tratate problemele schimburilor de poziție pe specii și epuizând toate formele ce se pot prezenta în executarea lor, prima impresie poate apărea ca o insistență nefolositoare. O cercetare mai atentă va impune însă caracterul metodic, consolidat prin aceste exerciții, care reprezintă o strictă necesitate în formarea unei tehnici curate.

Singura posibilitate de alegere o pot reprezenta piesele. Acestea se vor lucra după obiectivul urmărit de profesor și în limitele acordate de progresul și timpul de lucru al elevului.

După ce s-a lucrat acest bogat material de exerciții, studii și piese, care permite elevului o certă siguranță în primele trei poziții, se poate aborda un concert. Concertul în la minor de A. Vivaldi este cel mai indicat, oferind un text muzical foarte propice dezvoltării frazei și cultivând problemele de expresie în două forme de trăsătură de arcuș: *detaché*-ul și *legato*. Alternanța optime–șaisprezecime solicită suplețea poignet-ului, ca obiectiv tehnic, și echilibrul frazei, ca obiectiv muzical. Recomandăm acest concert.

Cu aceste sumare indicații melodice, încredințăm materialul celui de-al patrulea volum al metodei noastre colaboratorului nostru, profesorul, care va conduce elevul în cucerirea de noi poziții instrumentale și muzicale.

Ionel Geantă, George Manoliu
București, 1965

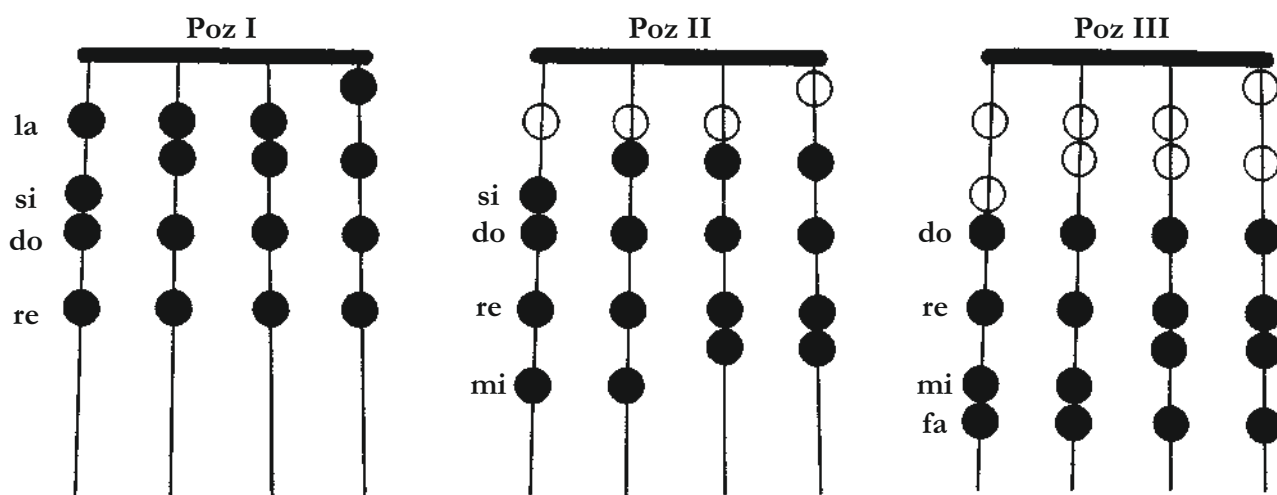
LECȚIA 1

POZIȚIA III

Am arătat, atunci când am învățat poziția II; că pozițiile viorii – reprezentând posibilitatea de a ne mișca liber pe toată lungimea limbii viorii – se câștigă treptat: mâna înaintază, mutând degetele de la locurile cunoscute într-o poziție la cele imediat următoare.

Degetul întâi se mută în locul degetului doi și celelalte ocupă în mod firesc locurile următoare.

Este folositor să revedem schemele primelor trei poziții:



Pe fiecare coardă am obținut un sunet nou, care nu este altul decât primul sunet de pe coarda următoare din poziția pe care am părăsit-o.

În poziția III, am câștigat un sunet nou, cu degetul al patrulea, pe coarda *mi*:



Familiarizarea cu noile locuri din această poziție *se va face mai ușor decât atunci când am trecut de la poziția întâi la a doua*. Iată de ce:

1. Poziția II era o deprindere nouă, care clătina deprinderile câștigate în două caiete mari de lucru, în doi ani de școală. După ce am învățat nu numai poziția II, dar și schimburile între poziția întâi și a doua, deci obișnuind mâna cu o mișcare sigură pe două poziții, *poziția III nu mai apare ca ceva cu totul nou: avem o experiență câștigată*.

2. Am observat atunci când am studiat schimburile I–II, că *degetul întâi, împreună cu degetul mare, botărăsc poziția și conduc schimburile*.

În poziția a treia, degetul întâi ocupă locul așezat la o distanță de cvartă perfectă de coarda liberă. Acest interval ne-a sprijinit mult în controlul poziției II fixe.

În poziția II, degetul întâi ocupa locul sunetului care crea un interval de terță cu coarda liberă:

sol – *si*; re – *fa*; la – *do*; mi – *sol*.

Controlul cu coarda liberă era ajutat de *degetul al doilea*:

sol – *do*; re – *sol*; la – *re*; mi – *la*.

LECȚIA 2

POZIȚIA III FIXĂ – DO MAJOR

1

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

2

1

1

1

1

3

1

1

LECȚIA 3

GAMA PE TOATE TREPTELE TONALITĂȚII DO MAJOR ÎN POZIȚIA III FIXĂ

Așa cum am procedat în poziția I (tonalitatea *la major*) și în poziția II (tonalitatea *si bemol major*), vom exersa și în poziția III game pe toate treptele, de astă dată în tonalitatea *do major*. Scopul urmărit este, după cum știm, intonația exactă.

1

1

3

4

1

LECȚIA 4

POZIȚIA III FIXĂ – LA MINOR

Natural

Armonic

Melodic

1

2

LECȚIA 5

POZIȚIA III FIXĂ – SOL MAJOR

1

2

3

4

© 2014. GRAFOART