

Alma Cornea-Ionescu

**METODĂ
DE
PIAN**

PREVIZUABILITATE

GRAFOART

CUPRINSUL

	Pag.
Prefață la ediția III	3
Prefață la ediția I	4
PARTEA TEORETICĂ	
Pianul	7
Câteva noțiuni anatomice și fiziologice necesare unui pianist	11
Meșteșugul pianistului	15
Exerciții preliminare fără pian. Mișcarea mâinii la pian. Relaxarea brațului	17
Ținuta corpului și a mâinii	19
Deplasarea mâinii și așezarea ei pe claviatură	21
Noțiuni elementare de teorie a muzicii	23
PARTEA PRACTICĂ	
Exerciții de citire a notelor la pian	33
Cântatul cu ambele mâini	34
Despre legato	38
Despre melodie	40
Diezul, bemolul și becarul	42
Armura	44
Legato de durată	46
Exerciții cu mâna fixată	48
Exerciții cu mâna liberă	50
Mișcări de coordonare	52
Mișcarea paralelă la octavă	55
Sexte și decime paralele	57
Conducerea independentă a vocilor	60
Polifonia	61
Exerciții cu note punctate	63
Sincopa	65
Trioletul	68
Măsura de 6/8	68
Semnele de nuanțare	69
Schimbarea poziției mâinii	70
Schimbarea degetelor pe aceeași clapă	72
Staccato	76
Despre mișcare (tempo)	77
Depășirea intervalului de cvintă	82
Lărgirea spațiului de activitate tehnică	86
Martellato	86
Exerciții pentru acordul arpeggiat	87
Exerciții preparatoare pentru mobilitatea degetelor. Mișcarea laterală a degetului 1	91
Portato	92
Exerciții cu note duble	95
Exerciții pentru deplasarea mâinii stîngi	101
Exerciții pentru suprapunerea degetelor 3 și 4 și încovoierea degetului 1 sub palmă.	109
Gama. Gama do major	118
Exerciții pentru mișcarea progresivă	119
Formarea gamelor majore cu diezi și cu bemoli.	123
Gama sol major	124
Gama fa major	128
Gamele minore. Gama la minor	129
Gama mi minor	131
Gama re minor	132
Exerciții cu mâinile alternative	133
Exerciții ritmice	134
Pedala	135
Mișcarea laterală a brațului	137
Despre acorduri	138
Mișcări de coordonare	140
Despre arpegii	141
Exerciții cu mișcare de rotire	144
Măsura de 5/8	146
Exerciții pentru deplasarea brațului	148
Despre ornamente	148
Studiu în salturi cu mâinile încrucișate	150
Studii și exerciții tehnice	153
Calitatea unei bune execuții. Cum se studiază	155
ANEXA I	
Piese pentru pian din literatura universală	159
ANEXA II	
Gamele majore și minore. Gama cromatică	187

PREFAȚĂ LA EDIȚIA III

Metoda de pian publicată în anul 1958 a fost primită cu deosebit interes de public, încurajându-mă să-i dau o extindere mai mare, astfel ca ea să cuprindă materialul necesar pentru primii trei ani de studiu.

De asemenea, ținând seama de sugestiile și de propunerile profesorilor, am făcut unele modificări și adăugiri în ultima parte a lucrării.

Sunt incluse o serie de studii alcătuite pe diverse probleme tehnice, selecționate din literatura didactică universală, precum și un număr de alte piese, majoritatea compuse pe tematică românească, din care profesorul le va alege pe cele mai potrivite pentru posibilitățile micului pianist.

Părerea unor pedagogi contemporani care susțin că tehnica instrumentală se poate forma și fără studiul zilnic al gamelor sau al unor studii cu caracter pur tehnic, exclusiv pe baza unor piese melodice, o socotim ca o reacție normală împotriva exagerărilor în studiul gamelor sau a unor studii mecanice. Această idee își are partea ei pozitivă, totuși nu trebuie să minimalizăm importanța exercițiilor tehnice și să excludem din programul elevului gamele și studiile, înlocuindu-le cu „cântece melodioase“.

În faza incipientă, când se pune doar problema descifrării corecte a unui text muzical mai simplu, a mișcării disciplinate și ritmice a degetelor și nu a unei tehnici prea complicate, urmărindu-se dezvoltarea gândirii muzicale și, întâi de toate, trezirea dragostei față de muzică, interesul copilului nu poate fi stimulat decât pe cale afectivă. Noua concepție de a renunța însă la exercițiile cu caracter tehnic, nu poate fi valabilă pe o treaptă mai evoluată. De aceea, în prezenta lucrare am intercalat și o serie de studii tehnice, fiecare studiu în parte servind unei anumite probleme de tehnică instrumentală.

Problemele noi sunt prezentate întâi într-o formulă tehnică primară, apoi în exerciții și, în sfârșit, în studii largite și diverse piese.

Repetarea aceleiași probleme tehnice, sub multiple și variate forme, se sprijină pe principiul consolidării unei deprinderi prin mai multe exerciții asemănătoare. La această vârstă, copiii mai mult „cântă“ la pian decât exersează. Nu li se poate cere să repete de zeci de ori același exercițiu fără a se plictisi. Varietatea exercițiilor, care tratează în fond aceeași problemă tehnică, noutatea lor, le stimulează interesul, făcându-i să-și însușească aproape pe nesimțite deprinderile respective.

Am evitat să încarc metoda cu adnotări prea multe pe marginea studiilor, socotind că un copil nu va învăța niciodată să cânte la pian numai pe baza explicațiilor teoretice. Profesorul are cuvântul hotărâtor.

Deși la începutul metodei am expus principiile de bază ale unui mecanism pianistic bun, arătând și greșelile ce se pot ivi la fiecare pas, totuși profesorul este acela care poate îndruma elevul pe o cale bună, adaptând principiile metodice enunțate la conformațiile anatomice și condițiile psihice atât de variate ale elevilor.

Exemplificarea personală a profesorului are o eficacitate mult mai mare în învățarea corectă a pianului decât teoretizările abstracte greu accesibile copilului.

Noțiunile introductive din primele pagini servesc pentru lămurirea profesorului, care va explica aceste probleme la nivelul de înțelegere a copiilor.

În ultima parte, metoda mai conține o colecție de piese valoroase, alese din literatura pianistică românească și universală, constituind și un început de orientare a micilor pianiști în istoria muzicii.

Timișoara, 1964.

Prof. ALMA CORNEA - IONESCU

PREFAȚĂ LA EDIȚIA I

Dedic această metodă colegilor și elevilor mei, fiindcă de la dânsii am primit primul impuls pentru redactarea unei astfel de lucrări. Experiența mea de mai bine de 25 de ani pe tărâmul pedagogiei pianului mi-a dat convingerea că prea puțini din cei chemați posedă suficiente cunoștințe profesionale spre a putea satisface noile cerințe ale artei pianistice și pedagogia ei.

Nu am cătuși de puțin pretenția de a fi făcut o lucrare perfectă, dar o consider un început în această direcție, căci pentru prima oară se publică la noi în țară o asemenea lucrare.

Cine s-a devotat însă cu tot sufletul artei și pedagogiei cunoaște din propria sa experiență cât de mare este satisfacția profesorului de a putea dăruia ceva cu adevărat util tineretului. Așa se explică pasiunea noastră de a pomi pe un drum nebatătorit încă la noi în țară, elaborând această lucrare, convinși fiind că prin felul nou cum este prezentată în toate detaliile ei, ea va fi de folos atât tinerilor profesori cât și elevilor.

Noi știm bine că pentru a face muzică, nu este de ajuns să ai aptitudini. Talentul este desigur o condiție, dar nu reprezintă totul. O normală dezvoltare artistică este în funcție de calitatea unei munci îndelungate și metodic organizate, pe care o prestează elevul în curs de ani și ani de zile.

În tot acest timp, el are nevoie de sprijinul unui profesor experimentat care să-l orienteze în munca sa de toate zilele, dezvoltându-i calitățile înnăscute și stimulându-l în a reuși să înfrângă nenumăratele dificultăți pe care le întâlnește la tot pasul.

Abilitatea tehnică se câștigă prin anumite exerciții tehnice gradate, odată cu eliminarea oricăror contracții musculare inutile ce îngreunează funcționarea firească a aparatului muscular. Deoarece la noi în țară nu a existat un curs special pentru pedagogia pianului sau vreun tratat de metodologie a pianului, majoritatea profesorilor — mai ales în orașele de provincie — au lucrat în mod empiric, ratând o serie de talente din cauza crispărilor survenite printr-o ținută greșită a mâinilor, neconformă cu legile fiziologice. Pentru ca pe viitor să ferim pe elevi de astfel de accidente, am ținut ca materialul muzical al prezentei lucrări să fie precedat de câteva capitole destinate profesorului, ceea ce explică stilul mai pretențios în redactarea textului.

Pornind de la convingerea că pianistul, ca orice tehnician, trebuie să-și cunoască în amănunțime unealta sa de lucru — mai ales mecanismul interior al pianului, a cărui cunoaștere ne dă multe puncte de sprijin în stabilirea legăturii logice existente între mișcările pianistului și instrumentul cu ajutorul căruia produce sunetele dorite — am început cu descrierea instrumentului.

Pentru studiul mișcărilor, ne-am gândit că e bine ca pianistul să cunoască atât anatomia, cât și fiziologia mâinii.

Cunoașterea fiziologiei activității nervoase superioare ne va lămurii o serie de probleme strâns legate de munca pianistului.

În capitolul tratând meșteșugul pianistului, am arătat elementele de bază ale tehnicii moderne, bazată pe legile muncii fiziologice, aducând sugestii, sfaturi practice, care, puse în aplicare, să permită celor ce se ocupă de această problemă să ajungă mai ușor la realizarea desăvârșirii în arta pianului.

Pe de altă parte, pornind de la convingerea că reușita elevului este în funcție de materialul muzical pe care îl are la dispoziție și care trebuie să pornească din muzica mediului său înconjurător, din cântecele noastre populare sau de la melodii simple, născocite în spiritul folclorului nostru, în compunerea materialului muzical am utilizat valorile melodice, ritmice și modale ale tezaurului nostru popular, îmbrăcându-le într-o haină armonică variată și cât mai potrivită caracterului ei. Metoda a fost verificată la „Școala specială de Muzică“ din Timișoara cu rezultate încurajatoare pentru mine.

Aș dori ca această lucrare să fie primită de toți cei ce se vor folosi de ea, cu aceeași dragoste cu care a fost scrisă.

Timișoara, 15 iulie 1958

Prof. ALMA CORNEA-IONESCU

PARTEA TEORETICĂ

PREVIZUALIZARE

PIANUL

Ca orice tehnician, pianistul trebuie să-și cunoască unealta sa de lucru — pianul. Cunoașterea mecanismului interior al acestui instrument destul de complicat ne dă multe puncte de sprijin în ceea ce privește stabilirea unei legături logice între mișcările mâinilor pianistului și instrumentul cu care va produce sunetele dorite.

Pianul este instrumentul cel mai cunoscut și poate cel mai răspândit pentru limbajul universal al muzicii. El este singurul instrument, alături de orga mare, care poate reda orice fel de lucrare muzicală, indiferent de ritm, polifonie și armonie, fără concursul altui instrument, producând, din punct de vedere muzical, impresia de ceva complet, desăvârșit. Pianul poate, deci, înlocui caracterul polifonic al unei orchestre, reducând astfel numărul executanților la unul singur. Așa se explică marea sa popularitate. Orga, deși imită mai fidel coloritul specific diferitelor instrumente, rămâne totuși în inferioritate din acest punct de vedere, din cauza construcției sale monumentale ea făcând parte din mobilierul fix al catedralelor sau al sălilor de concert.

Pianul se compune dintr-un șir de coarde metalice de diferite grosimi și lungimi. Forța totală de întindere a coardelor este de 9.000-15.000 kg, de aceea mecanismul pianului necesită un cadru metalic rezistent pe care sunt fixate coardele. La tipurile mai noi, coardele din bas se încrucișează cu cele din registrul mijlociu, pentru a favoriza transmisiunea directă a armonicilor, asigurându-i astfel un suiet mai plin, mai sonor. Numai discantul este fixat paralel cu peretele lăzii. Fiecărui sunet îi corespunde un grup de două, trei, eventual patru coarde (de pildă la sistemul *aliquot* al pianelor *Blüthner*); sunetele joase au o singură-coardă de oțel sau de alt aliaj, îmbrăcată în sârmă răsucită, de cupru sau oțel.

Sunetul se produce prin lovirea coardelor cu ajutorul unor mici ciocănele, care sunt fixate pe brațul unor pârghii, puse în acțiune prin intermediul unei claviaturi ce ascultă riguros de degetele executantului. Vîrfurile ciocănelor care lovesc coardele sunt căptușite cu fetru sau piele de căprioară; ciocănele sunt în așa fel construite încât, îndată după lovirea coardei, se retrag în mod automat, lăsând coarda să vibreze atîta timp cât executantul apasă clapa respectivă.

Șirul de coarde este fixat cu ajutorul unor șuruburi de metal tare, avînd o lungime de 6 cm, iar diametrul de cca 6 mm. Deși ele par fixate pe placa de metal, în realitate, însă, șurubul străbate placa de metal și se fixează în placa de acordaj ce acoperă corpul sau tabla de rezonanță. Cadru, placa și barele de metal sunt fixate cu ajutorul unor șuruburi, de tabla de rezonanță. Placa de metal protejează siguranța acordajului. Fără tabla de rezonanță, coardele singure nu ar putea produce sunete diferite ca sonoritate și intensitate.

Tabla de rezonanță este o placă de lemn foarte tare și bine uscată, avînd forma pianului.

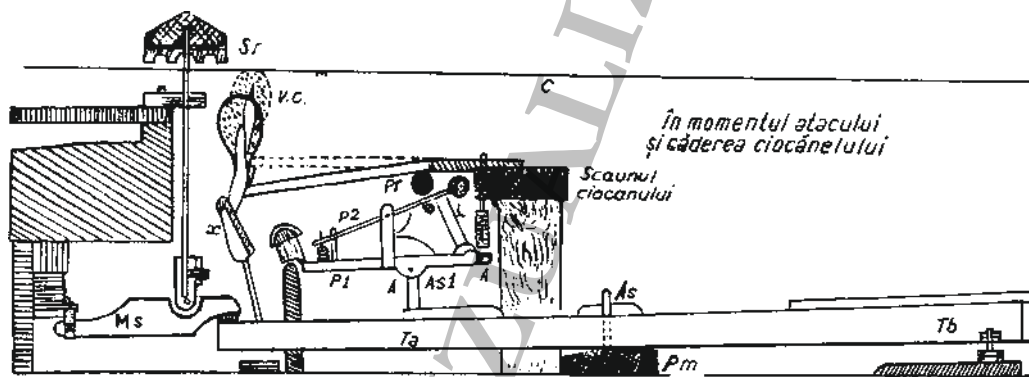
La instrumentele de bună calitate, tabla de rezonanță (TR) este construită din numeroase plăci de lemn lipite unele de altele. Calitatea tablei determină sonoritatea instrumentului. Tabla de rezonanță este apărată de schimbările de umiditate printr-un strat de lac (verniiu).

Se știe că transmiterea sunetului se efectuează prin deplasarea (sub formă de *unde sonore*) a aerului din jurul punctului unde s-au produs vibrațiile. Dar suprafața foarte fină a unei coarde dă naștere unor oscilații foarte slabe; deplasînd o foarte mică cantitate de aer, o coardă produce un sunet de o intensitate slabă. Spre a remedia acest neajuns, se recurge la fenomenul rezonanței: acesta este rostul *tablei de rezonanță*. Vibrațiile coardelor sunt transmise tablei de rezonanță și, datorită suprafeței sale mari le transmite amplificate aerului din jur. Dacă am suprima corpul de rezonanță, nepăstrînd decît conturul necesar pentru suportul șuruburilor pe care sunt fixate coardele, sonoritatea pianului ar fi de nerecunoscut, alterîndu-se chiar *timbrul* instrumentului.

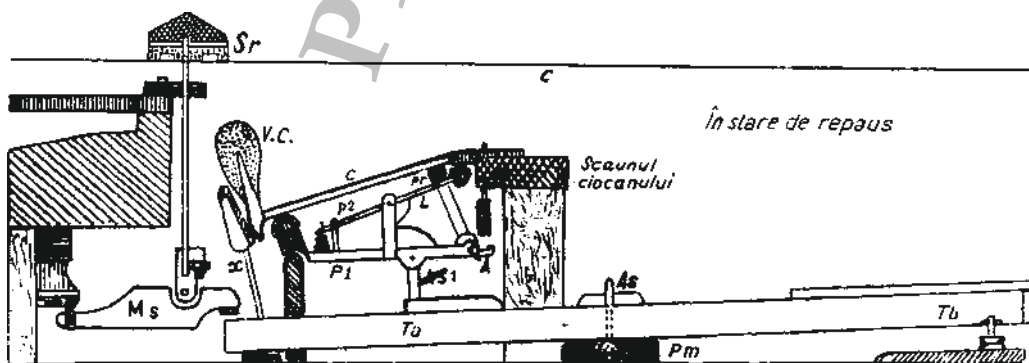
La sistemul german, punctul de sprijin în jurul căruia se face mișcarea clapei se găsește la distanță inegală de capetele pârghiei. Partea anterioară a brațului pârghiei (T_a) este ceva mai lungă decât cea de dinapoi. La apăsarea clapei, punctul de atac (P_a) unde lovește ciocănelul se află mai aproape de punctul de sprijin (A_s). Potrivit legilor fizice cunoscute, forța loviturii pe care o va transmite partea de dinapoi a pârghiei asupra ciocănelului va fi mai mare decât cea aplicată de clapă. Se impune să mai stăruim asupra unui amănunt de mare însemnătate: Din aceleași legi fizice mai rezultă un alt factor important pentru cântat, bazat pe gradarea subtilă a sunetului. Dacă apăsăm clapa în diferite puncte, fie mai aproape, fie mai departe de marginea ei, adică muțind în felul acesta punctul de aplicare a forței — având același rezultat ca și cum am modifica lungimea brațelor pârghiei — constatăm că este nevoie de forță diferită pentru a obține un sunet de aceeași intensitate. De aceea, este recomandabil ca toate clapele să fie apăsate deopotrivă în aceleași puncte, cele albe la mijloc, cele negre la margine. Dată fiind însă forma mâinii, aplicarea egală a forței nu se poate face pe o linie dreaptă ci printr-o anumită mișcare laterală a mâinii de-a lungul clapelor. Acesta este motivul pentru care nu trebuie să se cânte cu mâna rigidă, ci cu brațul și mâna liberă.

Pianele cu sistem german nu dispun de capacitatea de a repeta sunetul fără o nouă lovire. Deși, pentru o mână neobișnuită cu mecanismul unui pian cu sistem englezesc, mânărea acestui fel de instrumente pare foarte dificilă, în realitate mecanismul german este acela care necesită eforturi mai mari, cheltuindu-se o cantitate mai mare de energie și prin faptul că, la repetarea unui sunet, mâna pianistului trebuie mereu ridicată de pe clapă. Din motivul acesta, la repetarea prea deasă a unor intervale mai mari (care reclamă o tensiune mai accentuată a musculaturii), pianistul obosește foarte repede.

Pentru a înțelege mai bine cele afirmate, vom încerca să descriem funcționarea *mecanismului intermediar al sistemului englezesc* cu ajutorul desenului de mai jos:



Am arătat că clapa este un fel de pârghie cu două brațe, brațul dinapoi articulându-se cu mecanismul ciocănelului. Pârghia aceasta se mișcă în jurul unei axe de sprijin (A_s), așezată exact la mijlocul ei. În momentul când apăsăm clapa, brațul de dinapoi al pârghiei (T_a) se ridică. Exact la mijlocul brațului de dinapoi se sprijină axa de suport a unei alte pârghii mai mici (P_1). La capătul acestei pârghii, în jurul axei (A), se mișcă o limbă (L). Când clapa este apăsată, capătul de dinapoi al pârghiei (T_a) se ridică împreună cu pârghia a doua (P_2) care, printr-o mișcare violentă, aruncă limba în sus, lovind brusc într-o perniță fixată de coada ciocănelului (C) care lovește coarda.



Lovitura ciocănelului nu durează decât o clipă, căzând îndărăt din cauza greutateii sale, dar nu complet până la locul de plecare, ci se oprește la jumătatea drumului, izbindu-se de un fel de piedică (X) aflată la capătul de dinapoi al clapei și care se găsește ridicată odată cu ea. În același timp intră în acțiune surdina (S_r),

cerebrală în urma acțiunilor excitanților externi, la excitanți constanți acționează într-o ordine strict determinată, reprezentând stereotipul dinamic. Mișcările mâinilor pianistului constituie, deci, o înlănțuire de stereotipuri dinamice. Repetând anumite pasaje tehnice timp de săptămâni întregi și în viteză sporită (daca e cazul), la un moment dat, când pasajul e bine învățat și pare că nu se mai fac progrese, este bine să se întrerupă pentru o lună, două, exersarea acestor pasaje. Se permite astfel o mai bună fixare a reflexelor și a stereotipurilor dinamice. În plus, acest procedeu permite și avantajul unei inhibiții de protecție, care înlătură oboseala mâinilor.

Vedem cum crearea stereotipurilor dinamice este același lucru cu însușirea deprinderilor motrice. Fixarea unor stereotipuri dinamice greșite duce fără îndoială la un rezultat negativ. Prin urmare, în cursul antrenamentului trebuie să ținem seama de condițiile cărora le dăm naștere, urmărind neconținut ca repetarea acțiunilor excitanților externi să fie realizată în mod constant în aceeași ordine, numai astfel putându-se obține sistematizarea mișcărilor.

Așadar vedem că însușirea deprinderilor tehnice pretinde cerințe însemnate atât aparatului muscular, cât și sistemului nervos central, care îndeplinește funcția de coordonator precum și alte funcții importante în procesul formării deprinderilor motrice.

Calitatea cântatului va depinde de modul cum acționează complexul mecanismului motor și de faptul dacă activitatea musculară a pianistului respectă sau încalcă legile fiziologice ale muncii musculare. Potrivite cu legile fiziologice sunt numai acele mișcări ale mâinilor pianistului, rezultate din contracția unui număr cât mai redus de grupuri musculare, lăsând celorlalți mușchi o libertate cât mai mare, în starea lor naturală. Cu alte cuvinte, mișcările pianistului trebuie efectuate fără permanente încordări musculare, lucru ce se realizează prin acele corecte și frumoase mișcări arcuite. Mișcările în linie frântă nu pot să răspundă unor mișcări fiziologice normale, deoarece o schimbare bruscă de direcție a liniei implică o frânare, o încordare a mușchilor, care la rândul ei împiedică toate acele mișcări fin modulate ale mâinilor; în același timp, aceasta înseamnă și o pierdere inutilă de energie.

O încordare musculară înainte de atac, lipsind-o de proprietatea cea mai importantă – flexibilitate și elasticitate – alterează calitatea și intensitatea sunetului. Asemenea încordări compromit ușurința și continuitatea mișcărilor precum și linia armonioasă a cântatului, care devine rigid, colțuros. Dimpotrivă, mișcările continue, în linie curbă, sunt mai economice și obolesc mai puțin. Asigurând o mai bună coordonare a mișcărilor, realizăm o tehnică mai elastică, mai armonioasă. Oboseala survine tocmai din oprirea mișcărilor și în urma contracțiilor prelungite simultan. Dar încordarea prelungită a mușchilor nu numai că îngreunează mișcările mâinilor pianistului, împiedicând astfel munca mușchilor și a tendoanelor, dar îl deprinde pe elev cu mișcări forțate, nenaturale, de care cu greu se va putea debarasa. O asemenea practică poate cu timpul chiar îmbolnăvi mâna, ducând la imposibilitatea de a mai cânta la pian. Deci, pentru a se evita oboseala mâinilor, mușchii mari ai brațului și ai antebrațului trebuie să rămână relaxați când ei nu participă la mișcare și mai ales înainte de atac. Deoarece alternarea contracțiilor cu relaxările musculare constituie una dintre condițiile virtuozității, elevul trebuie să învețe de la început a-și stăpâni mușchii, deprinzându-se în a-i relaxa și contracta conștient, după necesitate. Când el ajunge să ia cunoștință de starea mușchilor săi, el învață de fapt a-și analiza o situație fiziologică, învățând a extinde acest control și la mușchii mici ai mâinilor, dobândind astfel o mai mare ușurință în mișcare. Prin anumite exerciții, putem face ca elevul să câștige o mai mare abilitate în tehnica de stăpânire a mușchilor. În acest scop îl facem să execute pe deplin conștient unele mișcări pe care până atunci le-a efectuat în mod automat în viața de toate zilele, cum sunt mișcările picioarelor și ale mâinilor în mers.

Am arătat că pianistul trebuie să lucreze la pian cu un număr redus de mușchi, celelalte grupuri musculare rămânând relaxate, în stare de tonus fiziologic. Mai mult: grupurile musculare se vor întrebuița pe rând, astfel că munca musculară a unui grup să se întrerupă metodic, în mod succesiv, având momente de repaus (în care va lucra un alt grup de mușchi); numai în felul acesta mușchii se pot odihni rând pe rând, restabilindu-și starea normală.

În primele lecții ne vom strădui să învățăm pe micul pianist să deosebească, prin exemple reale, starea de contracție a mușchilor de starea de relaxare, adică starea tonusului lor normal.

se încordează treptat până la deplina contracție, în timp ce degetele ating din ce în ce mai ușor clapele pianului. Acum brațul nu se mai sprijină deloc pe claviatură.

Scopul acestor exerciții este acela ca elevul să învețe a-și relaxa sau contracta brațul în mod conștient, după necesitate, eliminând eforturile inutile ale altor mușchi. După câteva încercări corecte, elevul își va da perfect de bine seama de senzațiile ce apar atund când cântă corect.

Și acum, înainte de a începe exercițiile la pian, este nevoie să mai lămurim câțiva termeni foarte importanți, de care ne vom izbi neconținut și anume:

A. Știm că, în mod obișnuit mâna se ține fie pe clapă, fie deasupra, liber, fără să cadă și într-o ușoară stare de contracție a brațului. Chiar și în mișcare, brațul nu este complet relaxat ci ținut, suspendat, altminteri nu am putea să ținem mâna în aer.

Să încercăm a ridica mâna, cu cotul puțin înclinat spre nivelul umărului, și să o menținem ușor în această poziție, ca pe niște aripi în zbor. Aceasta este poziția numită cu mâna ținută sau cu mâna ușoară. Acest termen trebuie reținut.

B. Vom încerca acum să lăsăm treptat mâna în jos, printr-o mișcare foarte lină și uniformă, stăpânită în mod egal.

Această mișcare se numește cu mâna dirijată sau cu mâna frânată.

C. Ridicăm din nou brațul și apoi îl lăsăm să cadă greu, ca un obiect, cu mușchii complet relaxați.

Acest fel de a cânta se numește cu brațul greu.

*

Se continuă exercițiile pentru relaxarea musculaturii brațului. Se poate începe acum prin a se arăta elevului clapele pianului.

Fiindcă avem de-a face cu elevi de diferite vârste, chiar și cu copii care nu au văzut încă un pian, felul de predare variază după împrejurări. În orice caz este necesar să le explicăm cum este construit un asemenea instrument, cum se mișcă părțile claviaturii, cum se produce sunetul (vezi cap. I). Explicarea trebuie făcută la gradul de înțelegere al elevilor; la copiii mici nu se vor da noțiuni prea grele. Îi vom face atenți pe elevi să observe că pianul are clape albe și negre, că acestea din urmă sunt așezate în grupuri de câte două sau trei clape și le vom arăta că fiecare clapă albă sau neagră corespunde unui anumit sunet, purtând un anumit nume. Le arătăm apoi elevilor cum sună dapele când le apăsăm, insistând asupra faptului că unele sună mai gros și altele mai subțire. Celor care posedă oarecare cunoștințe muzicale le vom spune că clapele albe sunt pentru sunetele naturale (diatonice), iar cele negre pentru sunetele alterate (cromatiche).

Denumirea clapelor este aceea a notelor: do, re, mi, fa, sol, la, si.



DO RE MI FA SOL LA SI DO RE MI FA SOL LA SI DO

Pentru recunoașterea lor ne orientăm după clapele negre, care sunt așezate, după cum am văzut, în grupuri de câte două sau trei. Așezăm pianistul în dreptul clapei *do*¹, explicându-i că aceasta se repetă din opt în opt sunete. Cu același procedeu se învață și denumirea celorlalte clape.

Dar este o eroare a crede că toate problemele pianistice se pot rezolva cu degete pasive, utilizând numai forța gravitației. Impulsul este o condiție pentru producerea unei sonorități frumoase și ea se poate însuși printr-un antrenament sistematic și conștient al mișcării. Prin repetarea îndelungată, mișcarea corectă se automatizează și cu timpul deprinderile devin reflexe (vezi capitolul despre reflexe și însușirea deprinderilor în munca pianistului).

Pe de altă parte, felul cum se pune în mișcare clapa, modul de a acționa al degetului sunt relative. La începători acest fel de antrenament este modul cel mai eficace pentru dobândirea unui atac sigur și viguros, asigurând degetelor suplețea, mobilitatea, agilitatea și spontaneitatea necesară.

Degetele (falangele I) vor rămâne mereu ușor flectate, pentru a putea cădea pe vârfuli, apăsând energic clapele până a le simți fundamentul («Grund fühlen», după expresia lui Anton Rubinstein). Brațul trebuie să se odihnească, cu alte cuvinte, să se sprijine pe fiecare clapă.

La începători, degetele vor ataca clapele de la o înălțime de cca 5 cm., atingându-le cu partea lor cărnosă (de aceea unghiile se vor tăia scurt). În ceea ce privește înălțimea la care se ridică degetele, aceasta este o problemă individuală, mai ales la pianistii formați. Trebuie să avem grijă ca degetele să rămână fixate ferm în punctul lor de atingere cu clapa, adică să nu devieze. Mai trebuie să fim cu grijă ca degetele să nu rămână forțat pe fundamentul clapei apăsate, ci ele să fie relaxate imediat după cădere, pentru a evita astfel contractura mușchilor mâinii. Fixarea încheieturilor trebuie să fie ușoară, fără încordări sau tremurături. De aceea, trebuie să se lucreze cu atenția foarte concentrată.

Am arătat că forța atacului provine nu atât din degete sau din cot, cât și din umeri și spate (mușchii spatelui). În felul acesta, brațul, antebratul, mâna și degetele formează un tot unitar, un bloc cuprins între două puncte extreme – umeri și vârfuli – restul rămânând liber. Mai ales poignet-ul (încheietura mâinii) trebuie să fie totdeauna elastic și să nu se frângă violent din încheietură.

Atacul trebuie pregătit. Calitatea și expresivitatea sunetului sunt în funcție de stăpânirea mușchilor și de concentrarea sensibilității tactile în vârful degetelor, de «magnetismul» vârfulor. Degetele trebuie să fie la fel de sprintene și de elastice ca o minge în mișcare. Brațul are un rol când activ, când ceva mai pasiv, ajutând numai mișcarea degetelor. Astfel, în tehnica articulată, brațul nu ia parte activă la cântat, ci doar va perfecția mișcarea degetelor. În cantilene, brațul are însă un rol direct, activ.

Ținem să atragem atenția profesorilor de pian care se ocupă îndeosebi cu instruirea copiilor că la început, micul pianist trebuie să lucreze cu degete cât mai active. Experiența ne-a dovedit că o tehnică realizată cu degete prea pasive, în această etapă de dezvoltare nu poate duce la un rezultat satisfăcător. Degetele pasive produc o tehnică unilaterală, greoaie, lipsită de strălucire. De aceea, această tehnică nouă (a lui Breithaupt), bazată pe forța gravitației, trebuie înțeleasă just. Pe de altă parte, este o eroare de a dezvolta atletica musculatura degetelor. Pianistul are nevoie nu de mușchi mari, rigizi ci, dimpotrivă, de mușchi mici, mlădioși, elastici, pe care-i obținem prin mișcări rapide, sprintene, avântate.

Forța degetelor este proporțională cu rapiditatea mișcărilor lor. Să nu practicăm însă tehnica degetelor în mod izolat. Ea trebuie să fie însoțită de o relativă relaxare a întregului organism. Atât pentru calitatea sunetului, cât și pentru realizarea tehnicii desăvârșită, după cum am văzut, relaxarea este o condiție *sine qua non*. Orice încordare musculară ce depășește o anumită limită poate deveni un factor care să frâneze atât viteza, cât și forța mișcării, cauzând în același timp și o risipă inutilă de energie. Firește că, prin asemenea procedee nenaturale, se riscă și o scădere a mobilității degetelor.

Calitatea și intensitatea sunetului depind de mărimea forței, de punctul de aplicare a acestei forțe și de viteza căderii degetelor pe clape.

În timpul antrenamentului (studiului), pianistul capătă deprinderile motoare necesare spre a putea face să varieze acești trei factori. Un sunet frumos este în funcție de corectitudinea mișcărilor. Automatizarea unor mișcări greșite va duce la un rezultat negativ.

Nu putem accentua îndeajuns asupra faptului că pianistul trebuie să lucreze cu atenția foarte concentrată, mai ales în ceea ce privește starea poignet-ului, evitând înțepenirea sau crisparea lui. Iar cealaltă condiție ce trebuie respectată de pianist este controlul permanent cu urechea al realizării calitative a fiecărui sunet.

Să nu uităm că folosirea unei metode bune este factorul de bază al dezvoltării tehnicii.