

Ionel GEANTĂ • George MANOLIU

MANUAL DE VIOARĂ

PREVIZUALIZARE

Ionel GEANTĂ

George MANOLIU

MANUAL

DE

VIOARĂ

VOLUMUL III

GRAFOART

CUPRINS

	pag.
Cuvânt către profesor	3
Lecția 1 – Gama și tonalitatea la major.	9
Lecția 2 – Gama pe toate treptele în tonalitatea la major	13
Lecția 3 – Arpegiul în tonalitatea la major	17
Lecția 4 – Martellato	22
Lecția 5 – Staccato	26
Lecția 6 – Gama cromatică	29
Lecția 7 – Treizecișidoimea	33
Lecția 8 – Treizecișidoimea (continuare).	38
Lecția 9 – Treizecișidoimea (continuare).	41
Lecția 10 – Double-coarde	44
Lecția 11 – Double-coarde în la major (continuare)	47
Lecția 12 – Gama fa diez minor.	50
Lecția 13 – Gama mi bemol major a	55
Lecția 14 – Gama mi bemol major (continuare)	57
Lecția 15 – Gama do minor	60
Lecția 16 – Gama mi major	65
Lecția 17 – Double-coarde în mi major	69
Lecția 18 – Gama do diez minor	72
Lecția 19 – Gama la bemol major	76
Lecția 20 – Gama fa minor	79
Lecția 21 – Tonalitățile cu 5 accidenți	83
Lecția 22 – Tonalitățile cu 6 și 7 accidenți	87
Lecția 23 – Gamele și arpegiile tuturor tonalităților	91
Lecția 24 – Pozițiile la vioară	95
Lecția 25 – Poziția II – do major	103
Lecția 26 – Poziția II – do major (continuare)	107
Lecția 27 – Poziția II – la minor	110
Lecția 28 – Poziția II – sol major	114
Lecția 29 – Poziția II – sol major (continuare)	119
Lecția 30 – Poziția II – mi minor	121
Lecția 31 – Poziția II – re major	124
Lecția 32 – Poziția II – si minor	129
Lecția 33 – Poziția II – fa major	131
Lecția 34 – Poziția II – re minor	135
Lecția 35 – Poziția II – si bemol major	138
Lecția 36 – Gama pe toate treptele tonalității si bemol major în poziția II fixă	149
Lecția 37 – Poziția II – sol minor.	143
Lecția 38 – Poziția II – la major	146

Lecția 39 – Poziția II – fa diez minor	150
Lecția 40 – Poziția II – mi bemol major–do minor.	152
Lecția 41 – Poziția II – mi major–do diez minor	156
Lecția 42 – Poziția II – la bemol major–fa minor	159
Lecția 43 – Poziția II – Double-coarde	162
Lecția 44 – Schimbul de poziție	163
Lecția 45 – Schimbul de poziție cu ajutorul coardei libere (prin „săritură”)	171
Lecția 46 – Schimbul de poziție prin „alunecare” (pe același deget)	174
Lecția 47 – Schimbul de poziție prin „alunecare” (pe același deget) – Pozițiile I–II.	173
Lecția 48 – Schimbul de poziție prin „alunecare” (pe același deget) – Pozițiile I–II.	180
Lecția 49 – Schimbul de poziție prin „articulare”	184
Lecția 50 – Schimbul de poziție prin „articulare” – Pozițiile I–II	188
Lecția 51 – Schimbul de poziție prin „substituire”	192
Lecția 52 – Schimbul de poziție de pe o coardă pe alta	197
Lecția 53 – Schimbul de poziție pe trăsături de arcuș diferite (schimbul în detaché)	200
Lecția 54 – Schimbul de poziție pe trăsături de arcuș diferite și pe coarde diferite	205
Lecția 55 – Schimbul de poziție I–II (recapitulare)	208
Lecția 56 – Schimbul de poziție în double-coarde (I–II)	211
Lecția 57 – Recapitulare	213

Anexa volumul III (știma de vioară)

Christoph Willibald Gluck – Gavotă	12
Michel Joseph Gebauer – Allegro	31
Karl Ditters von Dittersdorf – Dans german	56
Georg Friedrich Händel – Largo	75
Antonio Vivaldi – Giga	82
Jacques Offenbach – Barcarolă	135
Franz Schubert – Serenadă	137
Franz Schubert – Popas	145
Edvard Grieg – Cântec norvegian	158
Henry Purceii – Introducere și rigaudon	169
Wolfgang Amadeus Mozart – Allegretto	172
Robert Schumann – Largo	187
Francois Couperin – Soeur Monique	190
Ludovic Feldman – Suită pentru vioară și pian (Andante)	196
Giovanni Battista Lully – Marș	203
Florin Eftimescu – Suită pentru vioară și pian (Partea II)	210
Fritz Kreisler – Rondino (pe o temă de Beethoven)	215

CUVÂNT CĂTRE PROFESOR

Câteva indicații metodice

Al treilea volum al Manualului de vioară continuă linia dezvoltării sistemului de instruire muzical-instrumentală, pe baza căruia metoda noastră și-a organizat materialele primelor volume.

Conceput și redactat în spiritul reformei învățământului artistic, manualul păstrează aceeași orientare, în sensul celor mai importante obiective ale acestei reforme:

1. Respectarea cerințelor determinate de caracterul de masă al ciclului elementar,
2. Consolidarea științifică a bazei învățământului viorii.

Este necesar să amintim că ciclul elementar are ca scop depistarea, trierea și păstrarea (în sensul dezvoltării) a talentelor, precum și lărgirea posibilităților de difuzare și de înțelegere a muzicii în marile mase.

Aceste sarcini de mare răspundere trebuie să ne fie mereu prezente în munca noastră metodică. Manualul nu se adresează unui număr redus de elevi, excepțional dotați, ci unei mase de elevi corespunzător cerințelor de școlarizare în școlile de muzică. Desigur că este vorba de copii dotați pentru muzică, fiindcă au trecut un examen de constatare a calităților esențiale: auz, ritm. Ca atare, ne găsim în fața talentului obișnuit. Fără îndoială, treptat, apar diferențierile pe baza capacității de asimilare, care variază de la elev la elev. Vor apărea poate și elemente excepționale. Instruirea muzical-instrumentală este însă aceeași pentru toți, cu excepția unui singur element variabil, și anume ritmul de parcurgere a manualului. Un copil învață mai repede, altul mai încet, dar nimeni nu poate, fi scutit de strictă succesiune a lecțiilor. Nimeni nu poate fi educat prin salturi, fără urmări periculoase, ce pot să apară oricând în desfășurarea carierei. Prima greșeală metodică ce apare (fie din cauza unei lipse de experiență, fie din cauza unei concepții neștiințifice) este graba, manifestată atât prin lipsa unei insistențe în fixarea deprinderilor, cât și prin salturi mari în programa analitică. Foarte curând apar consecințele: deformări în apucarea arcușului – ducând la devierea trăsăturii și la ratarea emisiei sunetului – sau deformări în apucarea și ținerea viorii, ducând la strângerea gâtului viorii, la articulații defectuoase și deci la o tehnică deficientă, care nu va corespunde obiectivului muzical. Acest obiectiv muzical, care este de fapt unicul obiectiv al instruirii muzical-instrumentale, se ratează și prin neglijarea educării teoretice, care, lecție de lecție, trebuie să preceadă și să valorifice subiectul instrumental. Orice salt, care dă la o parte o verigă din circuitul „muzică-instrument” este dăunător prin consecințele pe care le provoacă.

Insistăm asupra respectării succesiunii lecțiilor, întrucât acest manual își capătă valoarea lui reală prin:

- a) Păstrarea gradației create prin succesiunea lecțiilor,
- b) Pătrunderea sensului științific, care stă la baza principiilor metodice și artistice, și însușirea de către profesor a acestui sens.

Am arătat că prima condiție, aceea a gradației, este ratată prin greșeala metodică a educării prin salturi. Copilul este foarte talentat, profesorul este grăbit și manualul prea lung.

Cea de a doua condiție, respectarea principiilor metodice și artistice, prin înțelegerea și însușirea sensului lor științific, este neglijată sau voit ignorată, sub variate forme de manifestare și cu diferite explicații:

- a) De ce să se caute un sens științific în predarea unei arte, care până acum s-a predat și fără teorie, numai practic?

b) Copilul trebuie îndrumat să ajungă să cânte cât mai repede, ca să nu se plictisească. *De ce să se piardă atâta timp cu însușirea unor deprinderi corecte de la început? Și așa se vor ivi mai târziu defecte. Profesorul le va corecta. De ce să prevenim defectele?* În consecință, punem vioara și arcușul *oricum* în mâinile copilului și-l ajutăm să cânte (tot *oricum*) *din prima lecție*. Iată de ce putem începe lucrul de la lecția 29 a manualului. Până acolo, este pierdere de timp...

- c) Teorie muzicală la fiecare lecție? Copilul are un profesor de educație muzicală pentru acest lucru. Se pierde timp și copilul trebuie să „cânte” cât mai repede.

d) Înțelegerea principiilor nu atrage întotdeauna și adoptarea lor. *Profesorul are metoda sa* și folosește manualul doar pentru materialul de lecții, pe care-l oferă, și nu pentru valorificarea metodei, care a stat la baza redactării și organizării acestor lecții.

N-am putea spune cu precizie care din aceste variate poziții este cea mai primejdioasă. Niciuna din ele însă nu duce la modernizarea școlii de vioară, la respectarea cerințelor reformei învățământului artistic, în spiritul căreia suntem datori să lucrăm.

Aceste constatări ar părea zadarnice, fiindcă profesorii care nu predau după acest manual sau îl interpretează în formele mai sus enunțate nu le vor citi. Am socotit necesar însă să le consemnăm, fiindcă profesorul de tip nou, care aplică această metodă în sensul ei științific, va fi întărit în munca sa, în convingerile sale și va înțelege și mai bine indicațiile metodice cu care – în mod colegial – însoțim acest volum.

Volumul al treilea al manualului nostru continuă consolidarea poziției întâi, familiarizând elevul cu noi cunoștințe muzicale și tehnice, trecând apoi la studiul poziției a doua.

Materialul întregii lucrări, cât și cel al fiecărei lecții în parte, este organizat, și în acest volum, conform principiilor învățământului sistematic.

În fiecare lecție vom găsi:

- explicarea noțiunilor noi,

- exerciții tehnice,
- studii melodice raportate la problema nouă,
- piese recreative.

Continuăm înlănțuirea gamelor cu lecții ample până la gamele cu patru diezi și patru bemoli inclusiv (cu relativele minore). Celelalte game sunt expuse într-o formă mai mult documentară, fiindcă prezintă aspecte tehnice care încă nu trebuie abordate la această treaptă. Elevul trebuie să cunoască toate gamele, dar nu este obligat acum să cânte în aceste tonalități, care duc la grele probleme de intonație.

Principiul însușirii temeinice și durabile apare și aici prin repetarea aceleiași probleme în forme variate, cunoscând faptul că, la această vârstă, elevul mai mult cântă decât studiază. Apare în plus și un alt element ajutător în munca metodică a profesorului: variația materialului prezintă în cadrul aceleiași preocupări și o variație de dificultăți. Cu unii elevi mai talentați se pot aborda astfel unele piese pe care elevii mai puțin pregătiți le pot evita, aceasta depinzând de aprecierea pe care o face profesorul în alegere.

Principiul învățământului intuitiv apare prezent în schemele care însoțesc prezentarea și explicarea fiecărei tonalități.

Gradarea materialului, considerată de noi ca o condiție esențială în evitarea salturilor și a golurilor, în asimilarea și fixarea celor mai curate deprinderi este respectată în sensul principiului accesibilității învățământului. Respectând această gradare, profesorul va determina ritmul de asimilare al fiecărui elev în parte, în lumina principiului adaptării învățământului la particularitățile individuale. Aici, apare personalitatea profesorului, manifestându-se prin tactul cu care va dirija procesul de învățământ, prin ascuțimea observației cu care va corecta permanent greșelile ce se ivesc și se insinuează ca noi deprinderi. Manualul recomandă mișcările de apucare–destindere, care asigură permanenta degajare a încheieturilor degetelor și a mâinii drepte, în vederea unei bune emisiuni. Numai profesorul poate urmări continuitatea, corectitudinea și eficiența acestor exerciții, numai profesorul va fi în măsură să constate deficiențele mâinii stângi: lipsa unei ferme articulații sau o proastă cădere a degetelor, contracțiile etc.

Recomandăm o permanentă și ascuțită atenție asupra corectitudinii mișcărilor.

Greșelile apar pe nesimțite și sunt mai greu de corectat cu cât sunt descoperite mai târziu.

Este folositor să se ceară elevului să prezinte la fiecare lecție, timp de cinci minute, exerciții mute și coarde libere, pentru a se urmări corectitudinea mișcărilor și rezultatul studiului individual zilnic în aceste probleme.

Să dezvoltăm autocontrolul elevilor. Sfaturile profesorului, constând din recomandări legate de forma de prezentare a elevului și din explicații suplimentare la lecția din manual, trebuie să fie memorate de elev care, acasă, va deveni propriul său profesor. Elevul care s-a deprins să lucreze ordonat, să lucreze și nu să cânte, să-și studieze emisiile de sunet, să-și urmărească corectitudinea mișcărilor în oglindă, să considere cu toată seriozitatea importanța exercițiului, să localizeze zona de corectare a unei greșeli, fără a relua lucrul pe întinderi mari, așteptând corijarea defecțiunii ca efect al repetiției, acel elev poate fi considerat propriul său profesor. Întregul merit revine însă profesorului, care a știut să trezească în elev asemenea preocupări, să le ordoneze și să le întrețină.

Să dezvoltăm în elev conștiința intervalului. A cânta fals înseamnă, în limbaj diletantistic, a cânta un sunet alături. Niciun sunet nu este, de fapt, curat sau fals. Numai o distanță între două sunete poate fi justă sau falsă. Să dezvoltăm noțiunea relației și necesitatea permanentă a controlului intonației prin relații cu sunete fixe (coarde libere).

Să cultivăm solfegiul studiilor melodice. Aceasta va contribui la dezvoltarea citirii la prima vedere și la memorizare.

De la primele trepte se va căuta obișnuirea învățatului din memorie. Cântatul din memorie este dovada lucrului serios și a lucrului rațional.

În acest volum se pășește la capitolul „poziții”. Atenție la definiția lor!

În majoritatea metodelor existente, pozițiile se definesc prin deplasarea mâinii din semiton în semiton. Aserțiune falsă: mâna înregistrează o deplasare oarecare, dar degetele, ocupând locurile imediat următoare, se vor mișca pe o distanță de semiton pe unele coarde și pe o distanță de ton, pe altele. Aceasta, admitând că ne referim la tonalitatea Do major. Dar dacă ne gândim că unele metode proclamă educarea instrumentală când în la major, când în re major, când în sol major, mai putem vorbi de o deplasare cu un semiton mai sus?

Simplă obiecție. Manualul nostru practică iar folosirea tonalității do major în abordarea noii probleme a poziției a doua (de altfel și în abordarea celorlalte poziții).

Ne amintim că am început inițierea instrumentală în do major, pe coarda sol, pentru următoarele avantaje:

1. De la început se asigură o *poziție corectă a mâinii stângi, dezvoltarea unei bune articulații și degajarea gâtului vioarei*: cotul se rulează adânc sub vioară, degetele cad vertical pe coardă și nu strângem gâtul vioarei.

2. Să asigurăm pentru perioada lucrului numai pe coarda *sol căderea naturală* a degetelor (T – ST – T). Metodele care exaltă respectarea și importanța acestui principiu – recomandând începutul în *la, re*, sau *sol* major – îl abandonează după o lecție, maximum două, fiindcă trec repede de la o coardă la alta și atunci „căderea naturală a degetelor” este repede sacrificată.

3. Se asigură *controlul cu coarda liberă*, care, cu degetul 3, formează cvarta perfectă: *sol – do, re – sol, la – re, mi – la*.

În preocuparea de a familiariza elevul cu noile funcții ale degetelor, în poziția a doua, reluăm această posibilitate de control cu coarda liberă, la cvartă.

Iată de ce, introducând pe elev în noua poziție, îl ajutăm să găsească (prin control), mai întâi locul degetului al

doilea și apoi locul degetului întâi (bineînțeles, fără a despărți net și în timp aceste exerciții).

De ce s-a spus până acum că poziția a doua este mai grea decât poziția a treia? Că poziția a treia prezintă mai multă stabilitate? Este oare vorba de o diferență de siguranță determinată de pozițiile diferite ale mâinii stângi, poziția a treia oferind o mai comodă adaptare?

Explicația este alta: Pozițiile sunt definite în funcție de distanța degetului 1 față de prăguș. În schimburile de poziții, degetul 1 și degetul mare primesc comenzile de deplasare a mâinii. În poziția a doua, degetul 1 se găsește, față de coarda liberă, la un interval de terță, interval care cere o dezlegare (găsindu-se pe treptele V–VII ale gamelor do, sol, re, la). Este vorba așadar de o instabilitate determinată de o sensibilitate auditivă și nu de una musculară. Există profesori care și acum încă recomandă elevilor să reazime palma mâinii stângi de corpul vioarei în poziția III și astfel explică de ce poziția III este mai sigură decât, poziția II. Dar această convingere ne întoarce la pedagogia vioarei de acum o sută de ani. Aceiași profesori n-ar putea explica de ce poziția IV (deși asigură rezemarea palmei de corpul vioarei) este (din nou) mai instabilă decât poziția III.

Am insistat asupra acestor probleme cu convingerea că niciodată nu este o exagerare să privim cu cea mai sporită atenție și insistență instruirea muzical-instrumentală a trecerii în altă poziție. După doi ani de lucru și consolidare a reflexelor în poziția întâi, deplasarea mâinii constituie un adevărat șoc psihologic ce trebuie amortizat cu cel mai desăvârșit tact pedagogic.

Din punct de vedere muzical, trecerea va fi pregătită și întreținută cu un permanent control al intonației. Instrumental, se va asigura cu mult înainte degajarea gâtului vioarei. Deși această recomandare ar părea inutilă, fiindcă ea trebuie realizată chiar de la primii pași, strângerea exagerată a gâtului vioarei este unul din defectele cele mai comune și frecvent constatate. În acest moment, el trebuie cu hotărâre înlăturat.

În poziția a doua fixă, profesorul va recomanda rularea brațului stâng sub vioară, arătând elevului consecințele ce ar decurge dintr-o deplasare care să păstreze brațului aceeași poziție ca în poziția întâi:

- degetul al patrulea pe coardele *sol* și *re* va cădea mai jos;
- căutând corectarea intonației deficiente a degetului 4, *palma mâinii stângi va căuta o acomodare, lipindu-se de gâtul vioarei*, abandonând forma desfăcută, degajată, pe care am îngrijit-o permanent în poziția întâi.

În schimburile între pozițiile I–II se produce o altă deranjare de ordin psihologic, afectând deprinderile asimilate. Unii pedagogi, preocupați de ideea de a preveni această tulburare, au apreciat că instruirea simultană a pozițiilor fixe cu schimburile de poziții ar fi soluția cea mai indicată. Cunoaștem această concepție și știm că încercările au dat greș. Chiar la elevii talentați, se creează o atmosferă haotică, ce va avea urmări neplăcute mai devreme sau mai târziu. Toate studiile care consolidează tehnica de bază a vioarei se sprijină pe cunoașterea solidă a pozițiilor fixe.

Este adevărat că schimburile înseamnă de fapt posibilitatea de a cânta la vioară și că de felul în care consolidăm aceste schimburi depind o serie de importante consecințe, afectând probleme de tehnică a expresiei, de stil, de capacitatea de realizare a conținutului muzicii. Dar problema schimburilor nu poate trece înaintea celei a pozițiilor fixe. Ele se leagă și se condiționează. Considerăm o greșală metodică amestecul acestor probleme. Nu se pot învăța simultan poziții și schimburi de poziții. Experiența nu demonstrează utilitatea care să justifice răspunderea riscurilor ce decurg, dându-i o valoare metodică.

Recomandăm profesorilor să insiste cât mai mult asupra „notei de tranziție”. În manual am acordat acestei note importanța principală a schimbului de la un deget la altul, și de pe o coardă pe alta. I-am dat chiar o valoare de durată, pentru a sublinia indicația că această notă trebuie să se audă în faza de stadiu. Teama că acest element tehnic, de o mare importanță în siguranța schimbului, se va transforma într-un glissando permanent, determină pe unii profesori să recomande evitarea notei de tranziție. Schimburile se fac atunci prin sărituri, care nu trezesc niciodată în conștiința elevului lungimea distanței și întârzie crearea reflexului. Iată un pericol mult mai mare decât glissando, care poate fi înlăturat oricând prin dozare. Ratarea reflexului care asigură schimbul nu poate fi însă reparată și elevul rămâne cu o tehnică haotică.

Mai semnalăm pericolul ivirii unui defect care afectează imediat desfășurarea muzicii. Este vorba de scurtarea duratei notei care precede un schimb de poziție. Teama instinctivă, nedeclarată, a efectuării schimbului de poziție, chiar când această tehnică a fost însușită de elev, provoacă o grabă, o anticipare a noii situații, și aceasta în dauna muzicii: nota care precede schimbul este scurtată. Deranjamentul de ordin ritmic va afecta cursivitatea frazei muzicale și dacă nu este prevenit și înlăturat acum, la început, mai târziu este greu de învins. Agitația caracteristică unor interpreți poate fi căutată în acest defect, aparent puțin important, dar grav prin urmările sale asupra desfășurării discursului muzical.

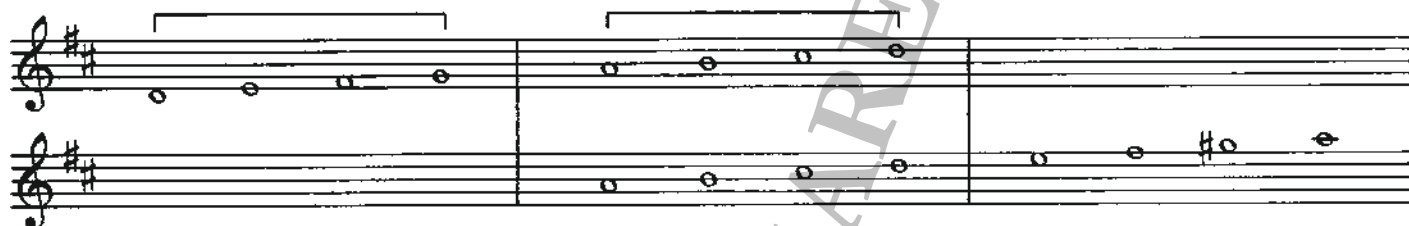
La aceste probleme noi, de o mare greutate în munca metodică, mai adăugăm insistența permanentă a preocupărilor față de mâna dreaptă. Emisia sunetului și continua dezvoltare a calității sunetului stau la baza realizării imaginii muzicale. Aceasta înseamnă de fapt câștigarea elementului instrumental principal al interpretării muzicale.

Asociem pe colegul nostru, profesorul care predă vioara după acest manual, la toate aceste preocupări, care tind spre obținerea unui instrumentist-muzician de calitate.

LECȚIA 1

GAMA ȘI TONALITATEA LA MAJOR

Reamintindu-ne sistemul de înlănțuire a gamelor cu diezi putem ușor stabili gama cu trei diezi, pornind de la tetracordul superior al ultimei game învățate (*re major*), astfel :



Pentru a îndeplini condițiile cerute de construirea gamei majore (treapta I-II = ton ; tr. II-III = ton ; tr. III-IV = semiton ; tr. IV—V = ton ; tr. V-VI = ton ; tr. VI-VII = ton ; tr. VII-VIII = semiton), a fost nevoie de ridicarea treptei VII a gamei noi (*la major*) ; în gama *la major* vom avea deci trei diezi și anume : *fa diez, do diez și sol diez*.

Comparația gamei la major cu celelalte game majore

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
	c	d	e	f	g	a	b	c
	d	e	f#	g	a	b	c	d
	e	f#	g	a	b	c#	d	e
	f	g	a	b	c	d	e	f
	g	a	b	c	d	e	f#	g
	a	b	c	d	e	f#	g#	a
	b	c	d	e	f#	g#	a#	b
	TON	TON	SEMITON	TON	TON	TON	SEMITON	

LECȚIA 3

ARPEGIUL ÎN TONALITATEA LA MAJOR

1

B₂

Exerciții tehnice

2

A B₂ C₃, C₄

LECȚIA 5

STACCATO

Dacă mai multe sunete *martellato* sînt executate în aceeași trăsătură de arcuș (în sus sau în jos), trăsătura aceasta poartă denumirea de trăsătură de arcuș *staccato*.

Notele *staccato* se notează ca și notele *martellato*, avînd în plus, deasupra lor, semnul *legato*. Spre exemplu :



Condițiile pe care trebuie să le îndeplinească execuția sunetelor *staccato* sînt aceleași ca ale execuției sunetelor *martellato*.