

Ana Pitiș • Ioana Minei

**TRATAT
DE
ARTĂ PIANISTICĂ**

Ediție de
Livia Teodorescu-Ciocănea

GRAFOART



Cuprins

Prefață	7
Ana Pitiș (1918 – 2014).....	15
Ioana Minei (1931 – 2001)	19
Parte introductivă	23
Capitolul I. Necesitatea unei unități de concepție între o teorie și o metodică în arta pianistică	23
Capitolul II. Probleme ale învățării în genere și ale instruirii pianistice în special, în lumina cercetărilor contemporane în pedagogie. Privire critică asupra metodelor tradiționale de instruire.....	26
Capitolul III. Scurtă privire istorică asupra evoluției pedagogiei pianistice	35
Partea I. Teoria artei pianistice	43
Capitolul I. Direcții de cercetare ce se impun astăzi în arta pianistică.....	43
Capitolul II. Conceptul de informație. Aportul metodologic al ciberneticii în diverse domenii de cercetare	46
Capitolul III. Cibernetica și optica nouă ce o aduce în analiza procesului interpretativ pianistic, a comportamentului pianistic	50
Capitolul IV. Conceptul de informație în muzică. Natura mesajului muzical	55
Capitolul V. Formele logice ale gândirii verbale. Formele logice ale operațiunilor audio-mentale. Capacitatea muzicii de a purta semnificații.....	62
Partea a II-a. Informația și transformările de codificare a ei în procesul interpretării pianistice	71
Introducere	71
Capitolul I. Informația și codul ei specific (semnificația și materialul sonor) la nivelul compozitorului	74

Capitolul II. Informația și codul ei specific la nivelul textului muzical (textul muzical ca mijloc de comunicare între compozitor și interpret)	76
Capitolul III. Informația și codul ei specific la nivelul operațiunilor audio-mentale ale interpretului. (Comportamentul interpretului în descifrarea fidelă a textului și elaborarea unei imagini muzicale.).....	83
III.1. Aspectul psihologic al operațiunilor audio-mentale ale interpretului. Formarea reprezentărilor auditive și operațiile de gândire algoritmică și euristică în receptarea și prelucrarea de către interpret a informației din text.	83
III.2. Mecanismele recodificării informației din textul muzical în reprezentările auditive ale interpretului.....	89
III.2.A. Raporturile de frecvența (în succesiune și simultane) și corespondentul lor dinamic, timbral și agogic	89
III.2.B. Raporturile de durată. Ritmul muzical ca fenomen complex de limbaj și punerea lui în valoare dinamic și timbral. Percepția timpului. Agogica	98
III.2.C. Structura armonică, contrapunctică și forma operei muzicale și sonoritățile adecvate punerii ei în valoare.....	168
III.3. Prelucrarea informației din text sub aspect semantic (aspectul semantic în elaborarea imaginii muzicale). Aportul creator al interpretului	182
Capitolul IV. Comportamentul interpretului în traducerea imaginii muzicale din reprezentări în sonoritățile pianului	189
Capitolul V. Tehnica pianistică. Informația și codul ei specific la nivelul proceselor motorice ale interpretului. (Condiții comportamentale și fizic-mecanice pentru subordonarea tehnicii față de comenzile auzului interior)	195
V.1. Prezentarea problemelor ce trebuie abordate pentru înțelegerea tehnicii pianistice ca un sistem subordonat gândirii muzicale	199
V.1.A. Efectul sonor expresiv și corespondentul lui în trăsăturile mecanice ale mișcărilor clapelor	202
V.1.B. Efectul sonor expresiv și corespondentul lui în trăsăturile biomecanice ale mișcărilor aparatului pianistic Mecanismele generale ale mișcărilor în execuția pianistică.....	206
V.2. Emisia sunetului la pian. Caracterul sistematic al secvențării mișcărilor necesare în traducerea imaginilor auditive interioare	242
V.2.A. Emisia din poziția „sprijinit pe claviatură”	242
V.2.B. Emisia unor sunete întrerupte prin diverse goluri de sonoritate	280

V.3. General și particular în tehnica pianistică.....	282
Octave non legato în tempo-uri rapide și intensități mari	282

**Partea a III-a. Probleme de metodica predării pianului
în lumina datelor teoriei artei pianistice..... 299**

Introducere. Obiectul metodicii predării pianului	299
---	-----

Capitolul I. Aptitudinile și particularitățile individuale ale elevilor	303
--	-----

Capitolul II. Lecția de pian și studiul individual; aportul profesorului și al elevului în procesul instruirii și autoinstruirii pianistice	309
---	-----

Capitolul III. Metode și procedee pentru formarea diferitelor mecanisme ale comportamentului pianistic	313
---	-----

III.1. Procedee pentru formarea mecanismului de traducere a textului muzical în reprezentări auditive	318
--	-----

III.2. Procedee pentru formarea deprinderilor de a traduce reprezentările auditive în sunetul pianului și în mișcări adecvate obținerii acestor sunete.....	341
---	-----

Capitolul IV. Principiile de învățământ în instruirea pianistică; repertoriul și pregătirea execuției în public; criterii de apreciere și de notare a elevilor	347
--	-----

Bibliografie351

Index 359

Ana Pitiș (1918 – 2014)

Ana Pitiș (Ana Maria Iulia Altenliu) s-a născut la 17 martie 1918 în comuna Prisăcani din județul Iași, unde tatăl său, militar, era mobilizat temporar. Era al patrulea copil al familiei Altenliu, având încă trei frați mai mari, Teodor, Alexandru și Ion. La câteva luni după nașterea Anei, familia se mută în București, în strada Cazărmii nr. 47, casa părintească a mamei. Ambii părinți erau cultivați și aveau cunoștințe muzicale: tatăl cânta la flaut iar mama la pian.

Fiica preotului Costea Enescu, mama sa, Mariana Enescu, după terminarea studiilor liceale la Școala Centrală a fost printre primele fete studente care au urmat Facultatea de Litere și Filosofie la Universitatea din București, avându-l profesor, printre alții, pe Titu Maiorescu. Ana Altenliu începe studiul pianului la vârsta de 5 ani cu o profesoară pe nume Schmidt, pe o pianină Schiedmeyer de o calitate excepțională la acea vreme, cumpărată de bunicul său, preotul Costea Enescu. Se înscrie în clasa I la Școala primară din



cartierul Ghencea. Clasa a II-a primară o face la Slatina, unde tatăl său, ofițer, este detașat pe o perioadă de doi ani. Aici continuă studiul pianului cu Domnișoara Vasiliu. Familia decide ca fiica lor să continue studiile în regim de „fără frecvență”, dându-și examenele în fiecare an școlar până la sfârșitul liceului la Școala Centrală, unde învățase și mama ei. Asistă ca elev extern la cursurile de liceu la disciplinele matematică, română, istorie, restul timpului dedicându-l pianului. În



perioada liceului a luat lecții de pian de la Doamna Protopopescu, care studiasse la Viena. La vârsta de 11 ani este ascultată de mama Mariei Fotino și ulterior de Silvia Șerbescu, pianistă consacrată, care decide să o prezinte Maestrei ei, Domnișoara Constanța Erbiceanu (1874-1961). Figură proeminentă în pedagogia pianistică a vremii, Erbiceanu studiasse pianul la Leipzig și urmase cursuri la Facultatea de Filozofie din Berlin. Ana Altenliu devine discipola Constanței Erbiceanu în anul 1932 la Academia de Muzică și Artă

dramatică (Conservatorul din București) pe care îl absolvă în 1940 cântând, printre altele, *Wanderer-Fantasie* de Schubert. Între anii 1939 – 1944 urmează cursurile Facultății de Filozofie ale Universității din București, după modelul mamei dar și al maestrei sale. Obține examenul de licență cu calificativul „Magna cum laude”, avându-i profesori pe Tudor Vianu și pe Mihail Ralea, care i-au apreciat în mod deosebit capacitatea de gândire analitică și filozofică. Titlul lucrării de licență a fost „Grațiosul în muzică”. În anul 1933 tatăl Anei Altenliu moare la vârsta de 57 de ani, pe când aceasta avea doar 15 ani.

În perioada studiilor la Conservator, Ana Altenliu își dezvoltă arta pianistică printr-o dăruire și o muncă intensă, își creează un repertoriu concertistic și devine interesată de fenomenul artei pianistice sub toate aspectele acestuia, căutând explicații și soluții raționale pentru rezolvări tehnice și subtilități interpretative.

Un fapt care a condus la abordarea explorativă și fenomenologică a cântatului la pian manifestat în anii maturității, a fost acela că, la îndrumarea Maestrei sale, a asistat cu un interes

Filarmonica de STAT „MOLDOVA”
SALA TEATRULUI NAȚIONAL
Vineri 16 Februarie 1951 ora 20
CONCERT SIMFONIC
Dirijor:
LIVIU FLOREA
Solistă:
ALTENLIU PITIȘ
piano
PROGRAM:

1) GLIER:	Prietenia popoarelor
2) SILVESTRI:	Jocuri Românești
3) SAINT-SAËNS:	Concert pentru pian și orchestră
	Solistă: ALTENLIU PITIȘ
4) DVORAK:	Sinfonia 5-a Lumea Nouă

Prețul biletelor: Loja de 6 pers. 400 lei, Loja de 5 pers. 400 lei, Loja de 4 pers. 320 lei, Fotoliu 80 lei, Sălă 65 lei, Balcon 45 lei, Loja de balcon 180 lei, Galerie 30 lei, plus taxele legale

Începutul la 8.00. Str. Republicii 20, tel. 1432. Concertul începe precis la ora anunțată. Ușile se închid cu 5 minute înainte. După începerea concertului intrarea este interzisă până la prima pauză

profund la lecțiile celorlalți colegi de Conservator în fiecare zi de cursuri, între orele 14-19, continuând cu audierea foștilor studenți, precum Lidia Cristian sau Silvia Șerbescu. Repertoriul său cuprindea lucrări de înaltă dificultate și complexitate, precum *Sonata în Do major* și *Konzertstück* de Weber, *Viziuni fugitive* și *Sonata nr. 3 op. 28* de Prokofiev, Liszt *Poloneza în Mi major*, *Concertul nr. 2 în sol minor* de Saint-Saëns (pentru care primește la absolvența Conservatorului Premiul *Poenaru-Căplescu*).

Filarmonica de Stat „MOLDOVA”
Sala TEATRULUI NAȚIONAL

Vineri 7 Decembrie 1951 ora 20

Concert Simfonic

DIRIJOR:
N. BROȘTEANU

Solist:
Ana Altenliu-Pitiș - pian

PROGRAM:

1. GRIEG:	Suita lirică	(prima audție)
2. LIADOV:	Kikimora, schiță simfonică	
3. WEBER:	Piesă de concert	(prima audție)
4. BEETHOVEN:	Simfonia 8-a	

Biletete se găsesc la Agenția Teatrală Str. Republicii 15, Telef. 1422

PREȚUL LOCURILOR: Loja 6 pers. 480 lei; Loja 5 pers. 400 lei; Loja 4 pers. 320 lei; Fotoliu 80 lei; Stal 65 lei; Balcon 45 lei; Loja balcon 180 lei; Galerie 30 lei plus taxele.

Concertul începe precis la ora anunțată. Ușile se închid cu 5 minute înainte După începerea concertului intrarea este interzisă până la prima pauză.

Este remarcată la examenele din timpul studiilor de Florica Musicescu, personalitate de prim rang în pedagogia pianistică românească (1887-1969). Aceasta va contribui la afirmarea tinerei pianiste prin scrisori de recomandare către dirijori și către Minister pentru obținerea unui post în învățământ. De asemenea, Florica Musicescu va iniția o lungă colaborare cu Ana Pitiș pe tărâmul pedagogic prin trimitere propriilor elevi spre a fi îndrumați de aceasta.

În anul 1944 se căsătorește cu Virgil Pitiș (1911-1974), jurist și director în Ministerul Industriilor,

devenind Ana Altenliu-Pitiș, mai târziu Ana Pitiș.

După absolvire, obține statutul de „pianist concertist categoria I” și este invitată frecvent să cânte ca solistă cu orchestra Radio, în direct, sub bagheta dirijorilor Ionel Perlea și Alfred Alexandrescu. Debutază cu orchestra Filarmonicii George Enescu interpretând Concertul nr. 3 de Beethoven, avându-l dirijor pe Constantin Silvestri. Cântă, de asemenea, cu orchestrele din Iași, Craiova, Satu Mare, Arad, Ploiești, Focșani, Brașov, Sibiu, Cluj, Satu-Mare, colaborând cu dirijorii Constantin Bugeanu, Constantin Bobescu, Nicolae Boboc, Nicolae Broșteanu, Odissei Dimitriadi, Mircea Popa, Silviu Zavulovici, Liviu Florea, Victor Popescu, Gheorghe Petrescu, Gheorghe Vintilă, Fisher Alexandru.

Începând cu anul 1945 îndrumă elevi trimiși de Florica Musicescu la Școala Centrală „Marica Brâncoveanu” la cursuri fără frecvență. Din 1949, odată cu înființarea Școlii de Muzică de 12 ani,

situată în Strada Principatele Unite nr. 63, actualul Colegiu național de arte Dinu Lipatti, este numită profesoară de pian la această nouă instituție, începând astfel lungul drum în făurirea de pianiști. Predă la această nouă școală neîntrerupt până în anul 1959 când, în urma unui denunț anonim, i se desface contractul de muncă și este mutată disciplinar la o școală de cartier, Școala de muzică și arte plastice nr. 2 din Pantelimon. Trebuie menționat faptul că, în aceste condiții, Ana Pitiș a continuat lecțiile acasă cu foștii elevi de la Școala de muzică de 12 ani în mod gratuit, considerând că aceștia

nu sunt responsabili pentru nedreptatea care i se făcuse. În 1964, Ana Pitiș revine la Școala de muzică de 12 ani, în urma mai multor scrisori către Minister trimise de Constanța Erbiceanu, Florica Musicescu și de către directoarea acestei școli, Elisabeta Suciuc. Adevărata recunoaștere a valorii ei a fost numirea la catedra de pian principal al Conservatorului „Ciprian Porumbescu” unde a lucrat până la pensionare, între anii 1966-1976.

Printre discipolii din anii de tinerețe ai Anei Pitiș amintim pe: Cristian Petrescu (SUA Juilliard School, Franța *Ensemble Intercontemporain*, Germania), Eugen Ciceu – Cicero (1940-1997, Germania), Roxana Lazăr Gheorghiu, Liliana Iacobescu, Liliana Rădulescu, Georgeta Popa Stoleriu, Florina Cozighian, Luminița Ghencea Duca, Silvia Vasilescu Topală, Constantin Kirițescu, Alexandra Teodorescu Conte, Ada Bercovici Ulubeanu, Alexandru Dumitrescu ș.a.

Ana Pitiș a căutat neîncetat să obțină pentru ea și pentru toți discipolii săi, acel „Gewichtspiel”, profunzimea de sunet, sau altfel spus, sunetul ideal, rezonator, liber, proiectat „sub specie aeternitatis” prin comanda auzului interior. Împreună cu Ioana Minei, colaboratoarea sa, au obținut succese remarcabile cu o serie de talente care au devenit pianiști consacrați în țară sau în străinătate.

Ioana Minei (1931 – 2001)

Ioana Minei s-a născut în București, în anul 1931. Provenită dintr-o familie cu pregătire intelectuală, Ioana este atent direcționată spre o educație multidisciplinară, inclusiv cea muzicală. Mama sa era verișoară primară cu George Enescu, Ioana fiind nepoata acestuia. Acest fapt nu a fost făcut cunoscut în cercuri largi în timpul vieții. Primele patru clase le-a urmat particular, fiind îndrumată de Aneta



Altenliu, mătușa Anei Altenliu Pitiș. Prin această profesoară, părinții au aflat de remarcabila absolventă a Conservatorului, pianista Ana Pitiș, care avea în acel moment 22 de ani, și au inițiat o întâlnire cu fiica lor în vederea educației muzicale. Întâlnirea nu a fost urmată, așa cum era prevăzut, de lecții de pian, din motive subiective. Impresia „reciprocă” nu a fost una favorabilă. Între anii 1941-1949 urmează cursurile Liceului „Regina Maria”, terminând toți anii ca premiantă întâi și luând bacalaureatul în mod strălucit.



Odată cu instalarea regimului comunist, Ioana Minei este considerată a avea „origini nesănătoase” și nu se poate înscrie la Facultatea de Biologie, așa cum și-ar fi dorit. Este, în schimb, potrivită să



dea examen de admitere la Conservator. După o tentativă nereușită de a se pregăti la pian cu Florica Musicescu, mama Ioanei apelează din nou la Ana Altenliu. De această dată, întâlnirea a fost una providențială, începând astfel o colaborare care va dăinui toată viața. Ana Altenliu o pregătește temeinic pe Ioana, care avea atunci 16 ani, pentru admiterea la Conservator. După doi ani, Ioana Minei intră la Conservator la clasa Silviei Șerbescu, dar continuă să lucreze în paralel cu Ana Altenliu Pitiș. Ca studentă, abordează un repertoriu dificil și complex, cu care obține binemeritate succese, precum Premiul Festivalului Tineretului pe țară cu *Concertul în sol minor* de Felix Mendelssohn-Bartholdy. Examenul de stat, pe care îl ia cu notă maximă, a cuprins: Bach-Busoni *Ciaccona*, Beethoven – *Sonata op. 101*, Chopin – *Concertul nr. 1 în mi minor*. După absolvire, obține statutul de „pianist concertist categoria I”, și începe o activitate solistică. A susținut numeroase recitaluri în București și în provincie, concertând cu multe orchestre din țară, precum Sibiu, Bacău, Galați, etc., interpretând *Concertul nr. 1 în mi minor* de Chopin, *Concertul în la minor* de Schumann și *Concertul nr. 2* de Brahms.



După încheierea studiilor, este numită acompaniator la clasa de flaut a profesorului Vasile Jianu, colaborând ulterior la clasa de vioară a lui Garabet Avakian și la cea de canto a Artei Florescu. După câțiva ani intră prin concurs la catedra de Pian General, spre sfârșitul carierei primind și studenți de la pian principal. A predat cursuri de „Metodica predării pianului” la Universitatea Națională de muzică din București (fostul Conservator Ciprian Porumbescu).

A fost căsătorită cu inginerul Șerban Ionescu și cu basul Ioan Hovorov.



Împreună cu Ana Pitiș se ocupă intens de pregătirea unor talente excepționale precum Alexandru Preda și Dan Atanasiu, pianiști de anvergură internațională, urmați de o serie de alți interpreți care au devenit soliști sau profesori, precum: Matei Varga (SUA), Bogdan Dulu (SUA, Canada), Mirabela Dina (Germania), Gabriel Bătă (SUA), Dan Poenaru, Oxana Corjos, Aurélie von Hoven (Franța), Ulrich Murtfeld (Germania), Mihai Ungureanu, Iosif Ion Prunner, Verona Maier, Luminița Berariu, Livia Teodorescu, Alina Balaban, Dănuț Vlădescu, Ana Szilághi, Dana Nigrim, Vlad Dimulescu, Dan Timiș (1954-2009), Andrei Podlaha, Anda Popescu, Ana Maria Avram (1961-2017), Adriana Bocăneanu, Arthur Bocăneanu, Cristian

Brâncuși, Laura Chebeleu, Patricia Chebeleu, Ieronim Buga, Ana Iulia Giurgiu-Bondue, Oana Popescu, Virginia Săndulescu, Ionuț Diaconu, Edith Maria Fazakas, Tatiana Doni, Nadia Radu, Carmen Ridiche.

Ioana Minei s-a remarcat prin spiritul analitic deosebit de profund și printr-o sensibilitatea muzicală impresionantă. A cercetat și a căutat soluții pianistice care integrează tehnica și interpretarea într-o viziune unitară. Colaborează cu Ana Pitiș în elaborarea „Tratatului de artă pianistică” publicat în 1982 la Editura muzicală și, ulterior, volumul „Teoria comportamentului pianistic”, Editura Sfântul Gheorghe-Vechi, București, 1997.

Livia Teodorescu – Ciocănea

Bibliografie

Iacobescu, Liliana; *Ana Pitiș – zbor spre înalt*; Glissando – Editura Universității Naționale de Muzică București, 2010.

Coman, Lavinia; *Constanța Erbiceanu – O viață dăruită pianului*; Editura Meronia, București, 2005.

Coman, Lavinia; Ana Pitiș – *O contribuție de seamă la arta pianistică românească*; Revista *MUZICA* Nr. 3 / 2016.



Parte introductivă

Capitolul I. Necesitatea unei unități de concepție între o teorie și o metodică în arta pianistică

Inițial, lucrarea de față fusese concepută să trateze unele probleme ale metodicii predării pianului, în lumina noilor teorii ale învățării.

Porneam de la anumite constatări și observații, făcute în practica predării, privind unele lacune ale învățământului pianistic tradițional și eficacitatea mai mare a unor procedee care acționează mai direct în formarea unui comportament specific la tinerii pianiști.

Treptat, pentru a verifica unele ipoteze, câmpul cercetărilor noastre și-a extins ramificațiile, de la problemele strictei specialități, la consultarea unui material bibliografic mai puțin cercetat de obicei în elaborarea unor lucrări despre arta pianistică.

Cu acest prilej am văzut că problemele formării unui comportament specific – care ni s-au părut a fi acute într-un învățământ pianistic modern – nu sunt numai ale acestui domeniu, ele constituind obiectul unor frământări ale pedagogiei contemporane în genere. Astfel, se pune problema trasării unor demarcații între conținutul învățământului – care în majoritatea școlilor se bazează pe cele mai noi cuceriri ale științei – și metodele de predare ce prezintă deficiențe notabile în mai toate domeniile pedagogiei; ele nu se bizuie îndeajuns pe cunoașterea proceselor psihice proprii învățării.

Comparând aceste observații, întâlnite în diferite lucrări de cercetări pedagogice, cu unele constatări proprii, ne-am dat mai bine seama că și în domeniul nostru există o confuzie între metodele de predare și conținutul învățământului și, implicit, între cercetări care tind să formuleze o teorie a artei pianistice și cercetări care se ocupă de problemele metodicii respective, confuzie care îmbracă aici

Capitolul II.

Probleme ale învățării în genere și ale instruirii pianistice în special, în lumina cercetărilor contemporane în pedagogie.

Privire critică asupra metodelor tradiționale de instruire

Procesul învățării constituie una din problemele majore ale secolului nostru. Interesul pentru acest domeniu de cercetare a crescut odată cu progresele vertiginoase realizate în mai toate domeniile de investigare științifică și tehnică; explozia informațională, necesitatea formării unor cadre capabile să se reprofileze, să se recicleze în termene relativ scurte după absolvirea școlilor, pentru a face față cerințelor mereu noi în domeniul respectiv, au creat și necesitatea studierii problemelor instruirii, a găsirii unor noi metode pentru mărirea randamentului învățământului.

Procesul învățării a fost cercetat intens, mai ales în secolul nostru, de diferite școli psihologice, fiziologice și filosofice: behaviorismul, structuralismul, gestaltismul, pavlovismul – ca să nu amintim decât câteva dintre ele. Odată cu aceste cercetări, a fost mai clar pus în lumină faptul că, față de rezultatele deosebite realizate în diverse domenii ale activității umane, învățământul, ca formă organizată de instruire a maselor, nu folosește toate mijloacele care ar putea asigura, în cel mai mare număr din cazuri, o reușită deplină.

Deficiențele semnalate de diversele teorii ale învățării nu se referă la conținutul învățământului, ci la metodele de predare, nu sunt suficient studiate căile prin care poate fi modificat și format comportamentul, căile prin care pot fi asimilate cunoștințele și educate priceperile și deprinderile, nici modalitățile de dobândire a unei tehnici de gândire specifice fiecărei discipline.

Vorbind despre o deficiență a programelor și metodicilor

Capitolul III.

Scurtă privire istorică asupra evoluției pedagogiei pianistice

Evoluția pedagogiei pianistice a mers în pas cu cea a instrumentului – de la clavecin până la pianul perfecționat al zilelor noastre – și mai ales cu evoluția artei pianistice și a creației pentru pian.

Theodor Bălan³ deosebește patru perioade distincte în istoria pedagogiei pianistice: a) empirismul muzical – corespunzător epocii claveciniștilor; b) mecanicismul, în perioada de trecere de la clavecinism la începuturile de afirmare a pianului; c) curentul anatomo-fiziologic – sfârșitul secolului XIX, începuturile secolului XX; d) școala psihologică, școala pianistică contemporană.

Claveciniștii aveau o formație muzicală complexă, fiind și compozitori, teoreticieni, organiști, acordându-și singuri diferitele instrumente la care cântau. Indicațiile pe care le găsim în lucrările cu caracter teoretic ale claveciniștilor sunt de ordin general, ca de pildă: „a reda melodia unei arii notă de notă”; „a stabili tempo-ul just al unei piese”; „a nu ieși din măsură” (Frederich Wilhelm Marpurg – *Principes du clavecin*, Berlin 1756), sau recomandări în ce privește ținuta și comportarea unui clavecinist, modul de execuție a diferitelor ornamente specifice muzicii scrise pentru clavecin, recomandări în ce privește digitația – Bach introduce întrebuințarea curentă a degetului 1 și trecerea lui pe sub celelalte (inovație de seamă față de vechile digitații, motivate de scurtimea clapelor la clavecinele vremii). Toate aceste indicații nu puteau constitui metode propriu-zise ale artei de a cânta la instrument, ele neaprofundând motivele pentru care respectivele recomandări erau indicate, nerecomandând anume metode de formare a instrumentiștilor.

Procedeele pentru a cânta bine la instrument erau transmise pe calea experiențelor senzoriale, a gesticii și a rezultatelor sonore.

³ Bălan, Th. *Principii de pianistică*, București, 1966, Ed. muzicală, p. 15-23; 39-65.

Partea I.

Teoria artei pianistice

Capitolul I.

Direcții de cercetare ce se impun astăzi în arta pianistică

Sunt cunoscute direcțiile de dezvoltare a științelor în ultimele decenii ale veacului nostru, spre cuprinderea într-o viziune de sinteză a fenomenelor studiate; este vorba, în special, de două direcții: una, de cuprindere, din mai multe unghiuri, a unor fenomene deosebit de complexe, din punctul de vedere al mai multor discipline, de abordare a lor multidisciplinară; cealaltă, de explicare a unui fenomen mai puțin cunoscut, prin încadrarea lui într-o clasă mai mare de fenomene cu legități comune, cercetarea lui beneficiind de un transfer de explicații de la alt fenomen analog mai cunoscut.

În general, prima din aceste direcții este proprie cercetării unor fenomene care – prin însăși complexitatea lor – nu se pretează studierii cu ajutorul unei singure discipline științifice, și unde este absolut necesară convertirea datelor oferite de unele din ele, în date utilizabile în altele, pentru a alcătui un tablou unitar, o teorie de sinteză; a doua din aceste direcții se impune în studiul unor fenomene care până acum au sfidat oarecum știința în pătrunderea tainelor lor, părând a avea un oarecare grad de incognoscibilitate, imprevizibil și irațional, nesupus unor legități sau legături stabile și repetabile cu alte fenomene (sau între propriile lor părți componente).

Amândouă aceste direcții de cercetare pot fi fructuoase în arta pianistică.

O multitudine de discipline sunt necesare pentru explicarea operațiilor atât de diverse implicate în acest domeniu (științe muzicale, psihologia formării reprezentărilor, logica, lingvistica, fiziologia sistemului nervos și a organelor de simț, acustica, estetica, mecanica, biomecanica), însă folosite doar ca o sumă de

Capitolul II.

Conceptul de informație.

Aportul metodologic al ciberneticii în diverse domenii de cercetare

În 1948, cunoscutul matematician Norbert Wiener publica o carte *Cibernetica sau controlul în ființe vii și mașini*.¹⁰ Era o urmare a interesului deosebit ce-l prezenta pentru diferite științe faptul că unele fenomene, în aparență foarte diferite (dar organizate într-un număr de elemente constituind un tot unitar, sistematic), funcționează pe baza unor legi comune, și anume pe o *identitate a transmisiei și prelucrării unor mesaje primite din exterior*, sau care circulă de la un element al sistemului la altul, mesaje purtând denumirea de *informație*.

„Aparatul cu care operează cibernetica, eficace în descrierea cantitativă a unor procese din biologie, fizică și sociologie și în rezolvarea problemelor complicate, mai aduce ceva nou; lărgeste înțelegerea noastră cu *noțiunea de informație* (subl. ns.). În lume

¹⁰ În Grecia antică, „kubernetes” se numea cârmaciul sau pilotul unei corăbii, sau, în mod figurat, conducătorul unui stat. În secolul trecut, fizicianul și matematicianul francez Ampère prezice și arată necesitatea apariției unei științe noi, cibernetica, ce ar trebui să studieze modurile de dirijare, de guvernare a societății. Încă înainte apariției cărții lui Wiener, termenul a mai fost folosit în traducerea engleză *governor* de către C. Maxwell. Pornind de la ideea că activitatea mentală a cârmaciului unei corăbii (ce părea până atunci *specific umană, de neînlocuit*) nu este totuși o activitate de decizie creatoare, ci poate fi cunoscută și înlocuită apoi de mașini, C. Maxwell, studiind dispozitive automate de transmitere a unor comenzi (înlocuitoare ale unui cârmaci), le-a denumit *governor*. Este o previziune a erei studierii, în diverse domenii, a sistemelor de comandă și control bazate pe transmiterea și prelucrarea informației. Însuși Norbert Wiener subliniază în prefața cărții sale că ideile riguros sistematizate de el aici „pluteau în aer” încă de mai multă vreme. Astfel, trebuie să menționăm că savantul român dr. Ștefan Odobleja publicase, încă din anii 1938–1939, sub titlul de *Psychologie consonantiste* (Ed. Maloine, Paris), o lucrare ce cuprinde ideile de bază ale ciberneticii; el avea ca punct de plecare psihologia și neurofiziologia – științe care se ocupă de domeniul unde procesul de comandă și control se realizează la nivelul calitativ cel mai înalt: creierul uman și activitatea nervoasă superioară.

Capitolul III.

Cibernetica și optica nouă ce o aduce în analiza procesului interpretativ pianistic, a comportamentului pianistic

La o cât de sumară observare a problemelor artei pianistice, a procesului interpretativ, este evident faptul că ele se pretează unei interpretări cibernetice, că avem de-a face cu o informație care suferă diferite transformări de codificare.

Inițial, ea a fost purtată de un suport sonor în reprezentările auditive ale compozitorului, care a recodificat-o el însuși în semnele grafice ale textului. Ea re apare pe suport sonor, prelucrată, în reprezentările auditive ale interpretului, care pentru a o transmite publicului, nedeformată, în sunetul pianului, trebuie să găsească un corespondent pe planul fizico-mecanic al forțelor și energiilor ce vor pune în mișcare clapele. În mintea interpretului nu se produc doar procese de conducere a informației dinspre text spre public, ci și operații de autoreglare, de control, de corectare a rezultatelor obținute la diferite niveluri ale trecerii informației.¹³

¹³ Sunt oare aceste procese cognoscibile, putem oare detecta aici anumite trăsături stabile și repetabile, care să permită învățarea, deprinderea lor sistematică, fără prea multe căutări? Putem oare separa în acest proces anumite operații raționale de altele creatoare, imprezizibile, și până la ce punct e posibil acest lucru?

Spuneam mai înainte că odată cu cibernetica a început să fie folosit în diferite discipline limbajul matematic. Nu despre o asemenea abordare a problemelor artei pianistice este vorba în lucrarea de față, ci doar de o anumită optică în studierea și descrierea diferitelor operații de codificare și decodificare. Matematizarea operațiilor implicate în arta pianistică nu este posibilă; chiar dacă, așa cum vom vedea, există anumiți factori obiectivi în modul de a funcționa al auzului care pot fi descriși verbal, înțelegi – fiecare interpret putându-și construi o „schemă” de funcționare a propriilor mecanisme audio-mentale – trebuie totuși să ținem seama de faptul că, în ultimă instanță, manevrarea acestor procese este supusă unui control auditiv, senzorial; este supusă deci unui grad oarecare de subiectivitate, de apreciere personală a fiecărui individ, în funcție de senzațiile, percepțiile și reprezentările sale proprii, și care constituie o parte din *pecetea creatoare* pe care el o adaugă operei compozitorului, ceea ce face imposibilă și de nedorit folosirea, până la ultimele consecințe, a unui aparat matematic.

Capitolul IV.

Conceptul de informație în muzică.

Natura mesajului muzical

Se vorbește deseori în analiza unei opere muzicale despre „mesajul ei de idei și sentimente”. Dacă ne gândim însă la posibilitățile literaturii, care folosește acel minunat instrument – limbajul, vorbirea în transmiterea unor mesaje, putem să ne punem anumite întrebări în ce privește posibilitățile limbajului muzical de a da glas, cu aceeași, putere de semnificare, cu aceeași claritate, gândului și sentimentelor umane, permițând adoptarea conceptului de gândire muzicală.

Concentrându-se asupra unor atribute comune gândirii verbale și muzicii, în ce privește forma logică, compozitorul Pascal Bentoiu¹⁵ pledează deosebit de convingător pentru adoptarea acestui concept, mult discutat. Folosind metoda analogiei, el demonstrează apartenența operațiilor logice – a opțiunilor ce se produc în mintea creatorului de muzică – cu scopul de a crea construcțiile sonore cele mai logice relațiile sonore cele mai semnificative, la marea clasă a operațiilor gândirii. În sprijinul acestei argumentații vin explicațiile privind modul specific domeniului muzical de a-și structura un limbaj. Lucrarea lui Pascal Bentoiu aduce o serie de contribuții importante în definirea și sistematizarea anumitor aspecte ale fenomenului muzical, mai puțin discutate, la definirea muzicii nu numai în raport cu ea însăși, cu tehnologia ei, cu aspectele ei meșteșugărești – ca un sistem închis – ci în raport cu posibilitățile emițătorului comunicării muzicale (compozitorul) de a transmite un mesaj coerent, organizat, inteligibil. Astfel:

1. Este propus conceptul de gândire muzicală pentru a defini o clasă de operațiuni mentale specifice, vehiculate de suportul sunetelor muzicale structurate într-un limbaj;
2. Se trasează o demarcație netă între *operațiile gândirii*

¹⁵ Bentoiu, P. *Gândirea muzicală*, București, 1975, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R.

Capitolul V.

Formele logice²⁰ ale gândirii verbale.

Formele logice ale operațiilor audio-mentale.

Capacitatea muzicii de a purta semnificații

În cele ce urmează, nu intenționăm să facem o analogie forțată între un mod de structurare a simbolurilor – specific fenomenului lingvistic, gândirii prin cuvinte – și modul, tiparul de organizare a unor sunete în muzică,

Fenomenul lingvistic, în structurarea lui logică, corespunde unui mod de structurare a fenomenelor realității, formele logice ale judecăților și raționamentelor putând fi prinse și redade – în ultimă instanță – cu ajutorul unor formule tot atât de exacte ca și ale matematicii, ale fizicii.

Aceasta duce desigur la un cu totul alt raport din punct de vedere gnoseologic și epistemologic între gândirea verbală și realitate, decât atunci când avem de-a face cu oglindirea unor idei și sentimente inspirate din realitate, în muzică. Deci, *nu despre o analogie de această natură* și în acel domeniu vrem să vorbim. O asemenea analogie simplificatoare nu ar putea decât sărăci sfera noțională, atât a gândirii verbale, cât și a gândirii muzicale, sfere distincte, oglindind activități cerebrale total diferite însă în egală măsură importante în dezvoltarea intelectului și psihicului uman. Ceea ce ne-am propus să aducem în discuție în raționamentul nostru analogic privește procesul de formare a mecanismelor cerebrale care – pornind de la reflectarea realității, au găsit treptat formele cele mai adecvate de calchiere a relațiilor observate între fenomenele acestei realități, prilejuind apariția și cristalizarea regulilor sintaxei.

Emitem o ipoteză destul de plauzibilă că, în ce privește fenomenul muzical, a existat în evoluția filogenetică un proces, în

²⁰ Logica formală studiază ideile noastre (noțiuni, judecăți, raționamente) numai sub aspectul structurii lor, adică al formei lor logice. Forma logică a unei idei este structura ei, adică modul în care sunt legate între ele elementele conținutului ei concret. Corespondentul în vorbire al acestei structuri îl constituie sintaxa.

Partea a II-a.

Informația și transformările de codificare a ei în procesul interpretării pianistice

Introducere

În această secțiune a lucrării ne propunem să analizăm transformările de codificare și decodificare pe care le suferă în muzică informația în drumul ei de la compozitor la interpret și apoi la public:

I. Informația și codul ei specific la nivelul emițătorului-compozitorului;

II. Informația și codul ei specific la nivelul textului muzical;

III. Informația și codul ei specific la nivelul operațiilor audio-mentale ale interpretului – capitol referindu-se la:

1. aspectul psihologic al operațiilor de decodificare, la mecanismul de formare a reprezentărilor auditive;

– a) la un prim nivel printr-un șir de operații ce pot fi cunoscute și manevrate într-o rezolvare de tip așa-zis algoritmic și

– b) la un nivel superior prin intrarea în funcțiune a unei gândiri creatoare puse în situația de a opta între mii de soluții posibile de la acest nivel în sus, gândire euristică;

2. continuarea și aprofundarea analizei prin detalierea acestor operațiuni, pornind de la informația existentă în textul muzical.

IV. Recodificarea informației – din sonoritățile imaginate în reprezentări auditive în sonoritățile pianului. Vom vedea că sunetele investite în reprezentări cu anumite calități sub raport acustic, oferind un mare câmp de posibilități combinatorii, riscă în traducerea lor la pian, în momentul execuției vii, să piardă capacitatea de a vehicula întreagă această încărcătură