

Ana Pitiș • Ioana Minei

TEORIA COMPORTAMENTULUI PIANISTIC

Ediție de
Livia Teodorescu-Ciocănea

GRAFOART



Cuprins

Prefață	7
Introducere	9
A. Textul muzical, un cod specific	14
B. Codul semnalelor sonore imaginate de interpret	22
Activitatea auzului și intelectului în abordarea textului muzical.....	22
Rolul reprezentărilor auditive în făurirea imaginii muzicale	27
1. Auzul melodic.....	28
2. Ritmul. Operațiile mentale legate de organizarea și articularea discursului muzical în unități semnificative	35
Condițiile ce favorizează corecția percepției	38
Funcțiile intelectului, afectului și auzului în organizarea discursului muzical.....	44
3. Armonia ca știință muzicală. Componenta armonică a gândirii muzicale în interpretare	60
Conexiuni nervoase de bază pentru dezvoltarea componentei armonice a gândirii muzicale.....	61
a) Condiționări reciproce între componentele melodică și armonică a gândirii muzicale.....	61
b) Dezvoltarea capacității de analiză și de sinteză a unui acord	63
c) Atenția distributivă. Memoria	65
4. Gândirea polifonică.....	68
5. Simțul formei	72
6. Aspectul semantic al elaborării imaginii muzicale	80
7. Componenta stilistică a comportamentului pianistic.....	83
C. Traducerea imaginii muzicale în sunetele pianului	87
D. Locul tehnicii în comportamentul pianistic	92
Glosar	122
La théorie du comportement pianistique (Résumé)	125
The theory of the pianistic behavior (Abstract)	132
Theorie des Verhaltes in der Klavierspielkunst (Zusammenfassung)	138

Introducere

Lucrarea de față se adresează, pe de o parte oamenilor de specialitate, pianiști, profesori de pian, muzicieni, pe de altă parte ea poate stârni interesul unor categorii foarte variate de cititori, psihologi, medici, esteticieni, al unor specialiști ce lucrează în domeniul sistemelor de comunicare și al celor ce se încadrează în tagma „curioșilor”, al amatorilor de dezlegat probleme. Înțelegem prin aceștia din urmă pe cei ce nu pot trece nepăsători pe lângă un fenomen inexplicabil, pe lângă o problemă interesantă, pe lângă raționamentul prin care s-a elucidat un fapt rămas necunoscut până atunci, din domeniul naturii, al științelor sociale ș.a.m.d. Vorbim atât de mult despre această din urmă categorie pentru că îi aparținem.

Întâmplarea a făcut ca în profesia noastră să avem de a face cu un „ghem” de probleme a căror încâlceală să ne împiedice în depășirea anumitor momente de îndoială. Nu puteam merge „mai departe”, nu puteam evolua – așa cum s-ar cere în orice domeniu – fără a înțelege legăturile de cauzalitate între problemele cu care ne confruntam. Drumul era foarte spinos pentru că, atunci când aveam impresia că am lămurit pe una din ele, interdependența factorilor implicați, observam că aceasta constituia doar o piesă dintr-un angrenaj de mai mare anvergură; legăturile se schimbau și acea parte a puzzle-ului trebuia reconsiderată în funcție de celelalte părți mai mari.

Ne mai frământa și nevoia de a înțelege de ce în arta pianistică, problemele necesită atâtea clarificări. Există doar numeroase lucrări teoretice de mare valoare (de teoria muzicii, armonie, contrapunct, forme muzicale) care aduc un număr impresionant de cunoștințe despre fenomenul muzical. Pe lângă aceste lucrări, care pot servi atât pianiştilor cât și altor muzicieni, domeniul nostru beneficiază și de lucrări privind tehnica, problemele auzului creator, interviuri cu mari pianişti ce-și împărtășesc experiența. Poate că era o vină a noastră faptul că nu ne puteam „descurca” cu datele existente și că ne-ar fi trebuit încă unele explicații suplimentare.

își păstrează caracterul concentric; elevului nu i se predă cu ocazia fiecărei lecții un capitol anume al teoriei comportamentului pianistic, însă, cunoașterea acestei sistematizări de către profesor sau de către pianistul mai avansat, permite o diversificare a procedeelelor de studiu, de natură a favoriza formarea unor conexiuni corecte între toate operațiile implicate în lanțul de „traduceri” ce se produc de la citirea textului la execuția vie. Oricare din cercetările teoretice de valoare de până acum, asupra diverselor domenii ale artei pianistice, își găsește utilitatea în acest sistem; ele pot fi mai bine înțelese, evitându-se confuziile ce apar din discutarea în alți termeni despre o aceeași problemă.

Studiul de față își propune să sistematizeze problemele artei pianistice concentrându-se pe activitatea interpretului în trecerea informației conținute în textul muzical pe diverse coduri până la transmiterea ei publicului.

Este un studiu asupra comportamentului pianistic.

A. Textul muzical, un cod specific

Începem cu precizarea că analiza noastră privește doar notația „clasică” folosită în operele sec. XVIII-XIX și început de secol XX, precum și în *unele* din operele contemporane.

Repertoriile respective constituie o bază pentru studiul unui instrument și notația folosită, o bază pentru comunicarea între compozitor și interpret. În opinia noastră, atâta timp cât nu s-a creat o ordine în operațiile audio-mentale *fundamentale* de citire a unui text „clasic”, orice alte noi sisteme de notație concepute pentru a transmite interpretului intențiile compozitorului nu au șansa de a fi asimilate. Sperăm că, pe parcursul expunerii noastre, cititorii vor înțelege justetea acestei opinii.

Să ne ocupăm de natura acestui cod la care compozitorii veacurilor respective s-au fixat pentru că l-au considerat ca putând transmite, în modul cel mai adecvat și fidel, interpretului, spre valorificare și reactualizare, ideile, intențiile, imaginile muzicale

poate deci, în mod subconștient, să stabilească o serie de conexiuni; această activitate poate duce la o rafinare a psihicului și intelectului, implicând cele mai adânci și insondabile operații pe care creierul le poate efectua dincolo de cadrul gândirii conștiente și care constituie și resursele gândirii artistice. Limbajul acesteia nu se constituie așadar în mod necesar pe suportul cuvântului; fiecare artă are limbajul ei specific. Pe una din acestea umanitatea a descoperit-o din timpuri străvechi, în necesitatea ei de a satisface nevoile spiritului – atât ale omului evoluat cât și ale celui mai simplu individ avid de bogății interioare. Este vorba despre muzică.

Numai prin folosirea ca argument a considerațiilor de mai sus vom putea înțelege mai bine rolul interpretului ca intermediar între compozitor și ascultător. Ne vom putea ocupa de cel de al doilea cod prin care trece informația conținută în opera muzicală: de codul semnalelor sonore organizate de interpret în auzul său interior; ne vom ocupa de elementele comune oamenilor cu care el operează pentru a da viață structurilor muzicii, unor motive, fraze, unui mers armonic, unei construcții polifonice, în genere desfășurării discursului muzical.

B. Codul semnalelor sonore imaginate de interpret

Activitatea auzului și intelectului în abordarea textului muzical

În analizele care se fac asupra *activității auzului în interpretare* se definesc în general două ipostaze importante ale manifestării acestui simț.

Ascultarea rezultatului sonor exterior obținut în momentul cântatului intră în categoria *auzului de control* care – în legătură cu alți centri de pe scoarță – apreciază nivelul prestației, gradul în care rezultatul corespunde idealului sonor pe care și l-a făurit interpretul; el contribuie prin aceasta la o eventuală corectare a lui cu prilejul unei noi execuții. Este o funcție importantă a auzului, însă ea nu este

b) Un alt motiv pentru a lua ca model al comenzii auditive modul cum ea se produce în cânt este legat de natura activității musculare implicate în emisia sunetului: deși ea solicită în cânt anumite eforturi, modul de inervare a mușchilor se deosebește în cel mai înalt grad de eforturile depuse într-o muncă manuală, fizică. Ca și în vorbire, în cânt inervarea mușchilor ce acționează aparatul fonator urmează o cale nervoasă ce exclude intervenția unor mișcări voluntare, greoaie, ușor încetinite, controlate artificial care ar afecta gradul de fidelitate al redării imaginii. Ca și cântărețul, pianistul, în ciuda acordajului fix al instrumentului, va trebui să implice în comanda auditivă același efort mental pentru „cățărarea” cu sens pe înălțimea sunetului, va trebui să-i susțină acestuia durata și să se implice în trăirea ritmului. Efortul mental din solfegiu și din cânt care este implicat și în comanda auditivă pentru execuția pianistică cuprinde în plus la aceasta din urmă și „presimțirea” unui mers armonic, a unei suprapunerii de voci. Răspunsul tehnic la un pianist, care practică o comandă auditivă de această natură, rezultă din parcurgerea aceleiași căi nervoase, evitând crisparea, blocarea articulațiilor, articularea cu mușchi încordați a degetelor. Ca produs al unei reacții nervoase de mare finețe și precizie, el va putea capta – prin caracterul involuntar al mișcărilor, lipsit de vâscozitate – cele mai fine intenții ale pianistului, va oferi o bogată paletă coloristică.

Să revenim, acum la trecerea și prelucrarea informației din text în reprezentări auditive (prima formă de manifestare a auzului interior); vom încerca să demonstrăm pe parcursul analizei noastre importanța pe care o prezintă și o comandă auditivă adecvată, pentru creșterea și continuitatea forței de reprezentare.

Rolul reprezentărilor auditive în făurirea imaginii muzicale

Există o neîncredere ce se manifestă uneori în învățământul pianistic față de posibilitățile instrumentistului de a-și „construi” discursul muzical în auzul interior, față de rolul și importanța

prelucrării astfel a informației oferite de text. Ea pornește de la dificultățile pe care le întâmpină tinerii pianiști de a avea reprezentări stabile, de a se putea concentra „în auzul interior” pe perioade mai lungi de timp.

Forța de reprezentare depinde – în afară de interacțiunile ei cu comanda auditivă de care am vorbit – și de *gradul de organizare* a sunetelor în unități semnificative. Ceea ce nu are înțeles și nu se încheagă cu sens nu poate constitui obiectul unor reprezentări mai complexe. Pentru a evita pierderea șirului gândirii, al reprezentării (datorat alinierii unul după altul doar a unor „obiecte” acustice), interpretul va trebui să efectueze o sumă de operații din care cităm doar ca exemplu: el va trebui să dea un înțeles raportului de frecvență, atât în sunete succesive cât și în armonii); va trebui să închege, să adune cu sens semnalele sonore în celule, motive, fraze etc. În acest proces interpretul acționează cu *un liant* creat în auzul său interior (despre care vom vorbi mai încolo), care are o rezonanță și în spiritul ascultătorului, permițându-i acestuia să sesizeze *care anume sunete luate împreună cu altele au un sens*, clarificându-i înțelesurile muzicii.

Să analizăm mai pe larg aceste operații.

1. Auzul melodic

Atribuirea de către interpret a raporturilor timbrale și a proporțiilor de intensitate adecvate punerii în valoare cu sens a frecvenței

Capacitatea de analiză, de recunoaștere a înălțimii sunetului – ca atribut acustic al lui – reprezintă o deprindere foarte importantă (formarea ei revenind profesorilor de teorie a muzicii). Sunetul cu care operează însă interpretul de valoare nu implică doar analizele efectuate de nervul auditiv, ci o sumă de asocieri pe care acesta din urmă le face cu alte zone de pe scoarță; aproape tot cortexul ascultătorului participă la înțelegerea sensului pe care îl poartă raporturile de înălțime și de durată dacă ele sunt însoțite de *anume acele raporturi timbrale și de intensitate* care le pun în valoare

Să analizăm condițiile în care – în ciuda inexistenței unei realități sonore obiective – ascultătorul poate recepta imaginile *făurite* de interpret, implicându-și în acest proces întreaga atenție și capacitate de înțelegere.

Condițiile ce favorizează corecția percepției

1. a) Elemente comune transmițătorului și receptorului în muzică

Un element comun transmițătorului și receptorului de muzică constă în *nevoia de organizare*: în percepție, estimarea spontană, rapidă a numărului (sau a configurației datorate acestui număr) unor elemente, semnale, obiecte este condiționată de *gruparea lor*, într-o anumită poziție unul față de altul, de crearea unor condiții pentru ca această grupare să fie sesizabilă. Numărul unor mere așezate pe o suprafață relativ mare poate fi rapid evaluat în cazul așezării lor, cu foarte mici spații între ele în grupuri ce nu depășesc 3 (rareori 4) elemente. Plasarea lor 2 câte 2, 3 câte 3 sau combinat 2+3 permite o evaluare mult mai rapidă a numărului lor total decât în cazul plasării unui același număr în șir indian, uniform unul după altul.

Regăsim aceeași trăsătură a percepției și înțelegerii (a cuprinderii mentale) și în organizarea ritmică a discursului muzical – deși aici *nu* este vorba de o estimare cantitativă a numărului de semnale. În acest domeniu, prin grupare se creează unitățile semnificative cele mai mici ale discursului muzical, celulele cu *un mod de închegare specific*.

În succesiunea lor, ele clarifică și articulează discursul muzical printr-un proces special: la un număr de două, până la maximum patru sunete, cât *trebuie* să cuprindă o celulă, există un *reper*, un sunet cu o funcție și un sens deosebit. O succesiune de peste 4 sunete în care ascultătorul nu regăsește un reper care să le polarizeze, este *percepută* doar ca o înșiruire întâmplătoare de „obiecte” acustice – *la nivelul nervului auditiv*, ea nu *solicită* „înțelegerea”, nu pune în mișcare lanțul de asocieri ce angajează aproape întreg cortexul. Vom vorbi puțin mai încolo despre *însușirile care îi conferă acestui reper* forța de a

Funcțiile intelectului, afectului și auzului în organizarea discursului muzical

Spuneam mai înainte că problema reperelor în desfășurarea muzicii a constituit obiectul unor constante preocupări ale teoriei ritmului. Observațiile asupra metrului, asupra accentelor principale, secundare etc. nu au adus destule elemente specialiștilor pentru a înțelege fenomenul de organizare a timpului muzical. Atenția lor s-a concentrat asupra dimensiunii temporale și a asemănării, în această privință, a muzicii, cu desfășurarea unui mod de vorbire expresiv cum este poezia. S-a ajuns astfel la adoptarea modelului prozodiei antice, la aplicarea – în studierea formulelor ritmice muzicale a modului de organizare a cuvintelor (deci tot a unor semnale sonore) în picioare de vers de diferite tipuri. Am observat că acestea corespundeau aceleiași nevoi pe care o are spiritul de a regăsi, la câteva sunete, un reper. Capacitatea omului de a sesiza rapid, spontan care anume semnale – luate împreună – au un sens este condiționată de existența unui reper, a unui liant, unui factor de închegare la o succesiune de maximum 3 (rareori 4) semnale.

Într-adevăr picioarele de vers cuprind 2 sau 3 silabe pe care anticii le-au deosebit în *longa* (plural *longae*) = lungi și *brevis* (plural *breae*) = scurte, notate – și respectiv U. În genere reperul care coagula piciorul de vers îl constituia silaba lungă. Am observat că structura picioarelor de vers corespundea structurii celei mai mici unități semnificative în muzică – celula. Le vom enumera pe cele cu care am reușit să operăm ulterior într-un mod fructuos.

Soluția noastră – în care nu enumerăm toate picioarele de vers are o rațiune de a fi, ce va reieși ulterior:

Picioare bisilabice – U (troheu); U – (iamb); – (spondeu); UU (piric).

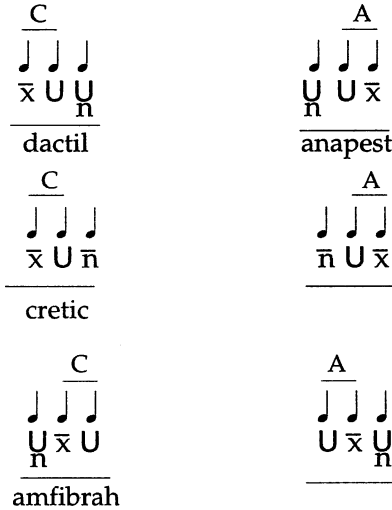
Picioare trisilabice – UU (dactil); UU – (anapest); U–U (amfibrah); –U– (cretic).

Picioarele tetrasilabice și pentasilabice constituie ritmuri compuse, fiind constituite din alăturarea a câte 2 sau 3 din cele simple

Piricul (U U) apare în celule compuse din 2 picioare, existând totuși în a doua celulă un sunet pulsator:



Picioare trisilabice (corespund unor celule ternare):



După cum vedem, dactilul și anapestul nu prezintă decât câte o singură variantă; sunetul pulsator fiind plasat la începutul și respectiv la sfârșitul celulei, el nu poate contracta o conexiune activă decât cu sunetul imediat următor, sau respectiv cu cel precedent, cel de al treilea sunet al celulei fiind neutru.

Creticul și amfibrahul prezintă câte două posibilități de plasare a sunetului pulsator și două locuri posibile de plasare a conexiunii active, realizând fie una cruzică, fie una anacruzică; faptul se datorează plasării celor două sunete longae (în cretic) și respectiv breves (în amfibrah) la extremitățile celulei, deci nu consecutiv.

Aceste analize pot apărea aride; dar cu un mic efort de concentrare, tânărul poate concepe sunetul pulsator și să experimenteze posibilitățile de închegare în celule pe care acesta le oferă, posibilitățile de a construi fraze de largă respirație prin

să se estompeze, să-și piardă coerența, continuitatea; tânărul pianist nu-și poate imagina decât frânturi din asemenea succesiuni.

Vom încerca să arătăm în ce constă comportamentul pianistic în acest domeniu.

Conexiuni nervoase de bază pentru dezvoltarea componentei armonice a gândirii muzicale

a) Condiționări reciproce între componentele melodică și armonică a gândirii muzicale.

O primă interferență între aceste două categorii constă în capacitatea pe care interpretul a dobândit-o, de a *participa cu intelectul* la intonarea înălțimii sunetelor; el atribuie în acest fel intensitățile anume ce dau sens, viață frecvențelor succesive, *adresându-se așadar nu numai auzului ci și înțelegerii ascultătorului*. Această participare trebuie să fie încă mai intensă, în reprezentare și în comanda auditivă, când avem de-a face cu mai multe sunete „suprapuse”, emise concomitent. Succesiunea acordurilor respective trebuie să beneficieze de continui și fine fluctuații de intensitate, de proporții mereu diferite între voci (sopran, alto, tenor, bas), după starea lor directă sau în răsturnări, după poziția strânsă sau largă, după registru, după funcția lor în tonalitate sau în realizarea unei modulații. Aceste proporții nu se stabilesc numai teoretic, fiind descrise verbal; realizarea lor este un efect al legării auzului de intelect în căutarea acelor care dau un *înțeles*, o semnificație mersului armonic. Înainte de a trece la o analiză mai amănunțită a operațiilor audio-mentale respective, trebuie să mai menționăm un alt domeniu de interferență între componenta melodică și cea armonică a gândirii muzicale. Avem de a face pe de o parte cu acompaniamentele în figurații armonice, pe de altă parte cu armonia implicată în structura melodică. În primul caz, legile grupajelor pe dimensiunea temporală nu mai au un caracter dominant, sunetele succesive *aparținând unei trepte armonice* trebuind deci să fie concepute ca un acord ce pulsează. Modulațiile de intensitate (bătăile) ce rezultă din gândirea câte unui