

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

Prefață

În anul 1982 apărea în peisajul didacticii pianistice românești, dar mai potrivit spus în cel al gândirii muzicale avansate românești, *Tratatul de artă pianistică* al autoarelor Ana Pitiș și Ioana Minei. Trebuie spus că, numai cu doi ani înainte, în 1980, apăruseră două lucrări fundamentale pentru muzicologia românească, cu o rezonanță pe care o simțim și astăzi, respectiv *Cartea modurilor* de Anatol Vieru și *Reflecții despre muzică* de Ștefan Niculescu. Dacă cele două volume muzicologice menționate au intrat în conștiința generațiilor ce au urmat, introducând concepte și moduri de gândire inovatoare, cu utilitate atât în compoziția muzicală cât și în gândirea analitică, *Tratatul de artă pianistică* a trecut aproape neobservat. Conceput ca o lucrare modulară, cu mai multe straturi de înțelegere și tipuri de abordări ale tematicii, acest tratat a fixat, la momentul respectiv, cea mai complexă informație despre cântatul la pian, văzut ca o artă prin prisma științei și totodată a intuiției muzicale disponibile prin ceea ce numim, în general, „talentul muzical”. Am folosit termenul „modular”, pentru că această carte se construiește în trei trepte, sau trei module, care compun întregul sprijinindu-se unul pe informația celuilalt, formând o viziune specializată până în cel mai mic detaliu asupra unuia dintre cele mai complexe fenomene, cel interpretativ. Este vorba despre cele trei părți care, după secțiunea introductivă, se desfășoară astfel: I – Teoria artei pianistice; II – Informația și transformările de codificare a ei în procesul interpretării pianistice; III – Probleme de metodica predării pianului în lumina datelor teoriei artei pianistice.

Citit astăzi, tratatul apare ca o creație teoretică de cel mai înalt nivel, bazat pe teoriile anterioare abordate în mod critic, pe științele emergente ale vremii, respectiv teoria informației, cibernetica, dar și pe disciplinele deja consacrate precum acustica, psihologia acustică, psihologia percepției, behaviorismul, lingvistica, semantica, logica, pedagogia modernă, anatomia (date specifice anatomice ale aparatului pianistic).

Ideile de forță care străbat lucrarea și care conferă originalitatea viziunii celor două autoare sunt următoarele: muzica este un proces

care se petrece cu „sunete vii” în reprezentările sonore din mintea interpretului; muzica este „informația” care trebuie decodificată de pe un suport obiectiv (partitura, cu codul ei specific) pe cel mental, subiectiv, actualizată ulterior în interpretarea propriu-zisă; formarea reprezentărilor auditive prin efectuarea unor operații de gândire specific muzicale, după multiple reguli ale textului muzical (de exemplu, desfășurarea ritmului ca „pulsaii” care produc legături dinamice între sunete, care apar ca fiind naturale, logice, în relație de crescendo, decrescendo sau neutre, asigurând „devenirea” în muzică); subordonarea tehnicii comenzilor auzului interior și controlarea rezultantei sonore printr-un feedback permanent; crearea „iluziilor” de legato, de sunete întreținute (regim staționar al vibrațiilor) sau intonarea în auzul interior a unor sunete „netemperate” și inducerea efectului de „portamento”; orice sunet emis la pian pornește dintr-o „voință de sunet”, cu toate calitățile lui imaginate mental; aparatul pianistic nu are „intenționalitate” proprie și nu trebuie să se contamineze de „caracterul expresiv” al muzicii, el se subordonează perfect comenzilor auzului interior în complexitatea lui; mintea interpretului trebuie să fie „ocupată” cu intonarea complexului sonor cu toate semnificațiile acestuia, și nu cu comenzi adresate aparatului pianistic sau cu judecăți „despre sunete” în timpul interpretării.

Calitatea sunetului pianistic este urmărită atât prin detalierea procesului mental care precedă emisia, cât și a optimei alinieri a segmentelor anatomice care compun aparatul pianistic ca un sistem de pârghii supuse gravitației și impulsurilor electrice nervoase. Nuanțarea dinamică și timbrală a sunetului pianistic se face prin folosirea optimă a „vitezei” de deplasarea a clapei printr-un impuls nervos comandat mental și nu prin mișcări voluntare ale degetelor. Se obține astfel un control asupra diferențierilor infinitezimale de tărie, asupra modalităților diverse de atac în diferite registre, asupra sublinierii anumitor voci într-o polifonie sau a unor sunete din complexe acordice.

Interpretul conduce ritmul armonic, schimbările de tonalități, de tensiuni armonice, „vede” suprafețele mari, liniile melodice largi, dar este prezent și în comandarea finelor diferențieri la nivel microstructural, după profilurile dinamice ale duratelor sunetelor și după meandrele melodice. Niciun sunet nu este „drept” sau „inert”. Orice sunet, pe durata lui, este viu prin pulsațiile (în auzul interior) pe

valori mai mici care îl compun și astfel creează legături expresive cu sunetul care urmează. Sunt documentate și explicate toate tipurile de ritm (denumirile preluate din metrica poetică: troheu, iamb, anapest etc.) în relație cu metrul (cruzice și anacruzice) și relațiile pe care acestea le stabilesc cu dinamica și expresivitatea muzicală la nivelul microstructural, cu impact asupra legăturilor mari la nivel macrostructural.

Întreaga lucrare este o pledoarie pentru atingerea unui nivel superior în abordarea pianisticii care constă în efectuarea unui salt de natură psihologică în comportamentul față de muzică și față de tehnica instrumentală. Este vorba despre ridicarea execuției pianistice de la nivelul „ochi – deget”, respectiv de la memoria musculară ruptă de comanda spontană a auzului, la desfășurarea actului interpretativ comandat direct din „programul” muzical derulat în conștiința pianistului în momentul execuției. Auzul comandă, realizează feed-back ajustând rezultanta sonoră, determină răspunsul nervos și muscular adecvat, asociind sunetele cu senzațiile chinestezice dovedite a fi viabile. Citez din memorie recomandarea autoarelor din cadrul orelor mele de studiu cu acestea: „nu cântăm cu „clapele”, ci cu sunetele „din cap”. Doamna Pitiș obișnuia să spună: „ascultă sunetele până la capăt, cântă cu vibrația lor, cu rezonanța pianului. Sunetul „cântat” are o curbă, nu este niciodată drept, și poate fi întreținut mental, deși sunetul pianului decade în intensitate după emisie, până la stingere.”

Legătura directă dintre intonarea mentală a muzicii, în toată complexitatea ei, în timpul execuției și senzația chinestezică, la fel de complexă, generată în momentul emisiei, permite asimilarea unui mod de traducere a informației fără eventuale distorsiuni cauzate de condiții anatomice funcționale inadecvate (mișcări voluntare sau poziții ale aparatului pianistic ineficiente). Acest mod de a cânta la pian se adaptează la orice lucrare nouă abordată și poate răspunde oricăror dificultăți tehnice sau complexități de scriitură.

Trebuie să ținem seama că documentarea pentru *Tratatul de artă pianistică* s-a făcut la nivelul existent la acea dată (1982), în bibliotecile dintr-o țară închisă, comunistă. Cu aceste date obținute printr-un efort deosebit (bibliografia este impresionantă, cuprinzând

titluri în limbile română, franceză, engleză, germană și rusă), cele două autoare propun o viziune integratoare originală, bazată pe date științifice, care urmărește să „lumineze” cât mai obiectiv un fenomen profund inefabil, în esența lui. Sunt căutate elemente de „gândire algoritmică” (formalizată, ordonată) în contrast cu cele de „gândire euristică” (inspirație, elemente neformalizate, impuls, inventivitate).

În literatura internațională de specialitate există astăzi o serie de volume de referință care abordează pianistica, unele înclinate spre detalierea aspectelor tehnice, altele care îmbină recomandări estetice și interpretative legate de diferite abordări stilistice. Amintim aici câteva volume care nu existau la momentul apariției *Tratatului de artă pianistică*: Bernstein, Seymour. *With Your Own Two Hands: Self-discovery Through Music*. Portland: Manduca Music Publications, 2011; Bree, Malwine; *The Leschetizky Method: A Guide to Fine and Correct Piano Playing*, trans. Arthur Elson; introduction by Seymour Bernstein. Mineola, NY: Dover Publications, 1997; Fraser, Alan. *The Craft of Piano Playing: A New Approach to Piano Technique*. Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press, 2003; Cook, Nicholas. *Music, Performance, Meaning*. Surrey: Ashgate, 2007.

Spre deosebire de aceste lucrări ale unor experimențați pianști și pedagogi, *Tratatul autoarelor Pitiș și Minei* cuprinde o arie largită a fenomenului prin faptul că este în același timp o teorie (asta înseamnă că demonstrează o ipoteză formulată științific despre modul de abordare a artei pianistice) și o metodică (formulează recomandări de obținere a comportamentului pianistic descris anterior).

O scurtă survolare asupra conținutului părților și capitolelor tratatului ar putea ghida cititorul în lectura acestei lucrări:

Partea introductivă argumentează necesitatea unei concepții unitare care să integreze rezultatele teoriei asupra pianisticii ca artă complexă, într-o metodică nouă și originală a predării pianului. Este prezentat stadiul cercetărilor în domeniu printr-o prismă critică și istorică.

Partea I. Teoria artei pianistice, direcționează construcția teoretică pornind de la conceptul de „informație” și de la cuceririle științifice ale ciberneticii, arătând utilitatea acestei noi discipline în diferite domenii. Se subliniază diferența specifică în cazul

„informației muzicale” și natura „mesajului muzical”. Se intră pe tărâmul lingvisticii, făcându-se o analogie între „formele logice ale gândirii verbale și formele logice ale operațiunilor audio-mentale”. Este argumentată capacitatea muzicii de a purta semnificații abordând elemente de semantică muzicală (demers inovator la acea vreme), vorbind despre legăturile în muzică dintre „semnificant” și „semnificat”.

Partea a II-a. Informația și transformările de codificare a ei în procesul interpretării pianistice, folosește aceeași abordare din perspectiva ciberneticii. Sunt definite 5 stadii de codificare și recodificare ale informației în procesul de transformare de la compozitor la interpret și în final la public, fiecare stadiu având codul ei specific:

1. Informația și codul ei specific (semnificația și materialul sonor) la nivelul emițătorului - compozitorului
2. Informația și codul ei specific la nivelul textului muzical
3. Informația și codul ei specific la nivelul operațiunilor audio-mentale ale interpretului
4. Recodificarea informației din sonoritățile imaginate în reprezentări auditive în sonoritățile pianului
5. Informația și codul ei specific la nivelul proceselor motorice ale interpretului (tehnica pianistică).

Capitolele acestei secțiuni abundă în informații psihologice, psiho-acustice, semantice, elemente de teorie a muzicii privind raporturile dintre înălțimi, dinamică, timbruri și ritm, despre structuri armonice și polifonice, despre formă, percepția timpului muzical și agogică. Ca un exemplu de soluție obiectivă în arta interpretării, este amintită teoria lui Celibidache cu privire la procesele de frazare și de echilibrare dinamică a registrelor: „Dinamica este direct proporțională cu frecvența” (menționată de Ștefan Niculescu în articolul „Frazarea lui Celibidache” în Revista „Muzica”, 7/1978). Această observație are aplicabilitate în echilibrarea dinamicii pornind de la realitatea acustică a sunetelor, respectiv de la cantitatea de armonice aflate în domeniul de percepție. Rezultă următoarea recomandare: sunetele din registrul acut (mai sărace în armonice aflate în domeniul de frecvențe audibil) vor fi întărite față de cele din registrul grav.

Unul dintre cele mai detaliate și inovatoare subcapitole ale tratatului este cel legat de ritm, în care se observă promovarea ideii de a conștientiza ritmul „viu” (și nu cel metronomic), cu sunete pulsatorii, întotdeauna cu un caracter de „devenire”, care creează diferite „profiluri” în combinație cu metrul și cu înălțimile.

Subcapitolul se numește III.2.B: *Raporturile de durată. Ritmul ca fenomen complex. Punerea lui în valoare dinamic, timbral. Percepția timpului. Agogica.* Pornind de la teorii ale lui Hugo Riemann și Moritz Hauptmann, autoarele introduc terminologii și semne grafice proprii, demonstrând prin exemple din literatura pianistică clasică următoarea aserțiune:

„Un sunet are — în funcție de durata sa — o anumită „energie potențială de pulsație” pe valorile subdivizionare subînțelese, energie care se valorifică diferențiat, în funcție de celelalte valori care intră în componența respectivei formule (sau a formulelor imediat anterioare sau următoare), în relație de imediată succesiune cu sunetul pe care l-am luat în considerație.” (pp. 116-117)

Sunt stabilite diferite profiluri dinamice și 4 categorii de relații temporale între sunete în relație de succesiune imediată: *active, semiactive, neutre și conflictuale.*

Toată această acribie în stabilirea raporturilor de accentuație și respectiv dinamice între sunete, cu indicarea pulsațiilor sunetelor „vii” din mintea interpretului, au ca scop obținerea unui procedeu „algoritm”, ordonat după anumite reguli, cu un grad mare de aplicabilitate care să conducă la o interpretare a ritmului expresiv, nu cantitativ. Interpretul va “vorbi” cu sunete fin diferențiate, grupate logic după piloni metrici, după ritmul armonic și profilul melodic.

Aspectul semantic în elaborarea imaginii muzicale este discutat în legătură cu câteva aspecte extra muzicale: *intonația vorbirii, simțul spațiului, sugerarea mișcării, simțul timpului, simțul culorilor, al luminilor, al umbrelor, și simțul contrastelor psihologice.*

Capitolul IV. „Comportamentul interpretului în traducerea imaginii muzicale din reprezentări în sonoritățile pianului” prezintă caracteristicile fizico-acustice ale instrumentului, reliefând faptul că sunetele acestuia, odată ce ating nivelul maxim prin intrarea în vibrație a plăcii de rezonanță, descresc treptat, deoarece nu au „stare

de regim”, prin urmare vibrațiile nu pot fi modelate după momentul emisiei. Pianistul dispune doar de dinamică (cu efecte asupra timbrului) și de agogică, precum și de combinații ale acestora, în procesul interpretativ. Efectul de legato, de cantabil, nu poate fi obținut decât prin diferențierea dinamică exactă a sunetelor alăturate ca și cum creșterea sau descreșterea ar fi avut loc dacă instrumentul ar fi permis întreținerea vibrațiilor pe durata lor (ca la instrumentele cu corzi sau de suflat).

Se insistă pe faptul că tehnica este subordonată gândirii muzicale, afirmând că aparatul pianistic este extrem de disponibil în condițiile în care auzul este primordial: „*comanda auditivă conține implicit și rezolvarea tehnică*”.

Cu toate acestea, nu sunt neglijate condițiile fizice și anatomice în care se obține efectul sonor expresiv, pornind de la mișcările mecanice ale clapelor, la trăsăturile biomecanice ale aparatului pianistic. Autoarele descriu în detaliu interacțiunea dintre forțele interne (anatomice) și externe (gravitația, presiunea atmosferică, inerția) în procesul interpretării pianistice, precum și rolul aparatului pianistic mare (brațe, tors) în combinație cu aparatul pianistic mic (poignet, palmă, metacarpene, degete). În ceea ce privește momentul emisiei, este favorizată „viteza la vârful degetului”, respectiv „impulsul” (și nu „căderea” sau „împingerea”) care permite o mai fină diferențiere dinamică și timbrală între sunete. Sunt explicate, de asemenea, mișcările de adaptare în vederea unei emisii optime,

Partea a III-a. Probleme de metodica predării pianului în lumina datelor teoriei pianistice reprezintă o serie de recomandări, bine structurate, legate de abordarea elevilor în procesul pedagogic, aceștia având ca obiectiv „însușirea unui mod de a cânta”, și nu numai rezolvarea anumitor piese din repertoriu. Se pune accentul pe stimularea formării reprezentărilor auditive, în condițiile unei consolidări a funcționării adecvate a tuturor parametrilor anatomo-funcționali (poziția mâinii, a brațelor, legătura cu corpul etc.).

Am convingerea că reeditarea *Tratatului de artă pianistică* de Ana Pitiș și Ioana Minei la Editura Grafoart va aduce recunoașterea binemeritată a uneia dintre lucrările cele mai reprezentative ale muzicologiei și didacticii românești, prea mult timp rămase într-un

con de umbră al uitării. Prin amploarea cercetării științifice, originalitatea ideilor, prin validitatea intuițiilor de natură artistică ale celor două mari personalități muzicale românești, ambele pianiste concertiste și profesoare dedicate, ne este oferită o viziune inspiratoare care concentrează o gândire avansată și o dăruire nemărginită pentru arta pianistică.

Livia Teodorescu - Ciocănea

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 NATIONAL
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 4 pers. 320 lei, Fostul: 60 lei, Suflet 45 lei, Balcon 45 lei, Loja de balcon 180 lei, Galerie 30 lei, plus taxele legale.

Muzeele în Agoni. Str. Revoluției 20, tel. 1422. Concertul începe precis la ora amestelă. Ușile se închid cu 5 minute înainte. După începerea concertului intrarea este interzisă până la sfârșitul muzicii.

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 audição)
2. LIADOV:	Kikimora, schiță simfonică	
3. WEBER:	Piesă de concert	(prima audição)
4. BEETHOVEN:	Simfonia 8-a	

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

PREȚUL LOCURILOR: Loja 6 pers. 480 lei; Loja 5 pers. 400 lei; Loja 4 pers. 330 lei; Fotoliu 80 lei; Stai 65 lei; Balcon 45 lei; Loja balcon 180 lei; Galerie 30 lei plus taxele.

Concertul începe precis la ora anunțată. 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,

menținând 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.

Filarmonica de Stat „Oltenia” Craiova
SALA FILARMONICII
SÂMBĂTĂ 23 APRILIE 1960, orele 20™
CONCERT SIMFONIC
DIRIJOR
NICOLAE BOBOC
SOLIST
ANA ALTENLIU PITIȘ
 (p i a n)
PROGRAM:
 W. BERGER: Poemul muncii înfrățite
 BEETHOVEN: Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră
 MENDELSSOHN-BARTHOLDY: Simfonia a III-a Scoțiana

Duminică 24 aprilie 1960, orele 11 dim., CONCERT EDUCATIV
 BIULETUL SE GASESC LA AGENTIA TEATRALA
 La ora 20.20 în se vor desfășura opta

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 Hvorov.



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, imprevizibile, 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

Capitolul II.

Informația și codul ei specific la nivelul textului muzical²⁷ (textul muzical ca mijloc de comunicare între compozitor și interpret)

Materialul sonor organizat în reprezentările auditive ale compozitorului nu poate fi transmis publicului decât prin intermediul interpretului care ia cunoștință de el din codul pe care îl reprezintă semnele grafice ale textului muzical.

Ne propunem să analizăm aici natura acestui cod.

Textul muzical nu are corespondență în „alfabetul” său, în sistemul său de semne, pentru întregul „alfabet” al calităților sunetelor muzicale; cu alte cuvinte, textul nu poate consemna cu precizie toate calitățile fiecărui sunet, așa cum apar ele în reprezentările auditive, ci conține doar indicații orientative în ce privește dinamica, timbrul și expresia în genere.

Interpretul trebuie totuși – prin intermediul acestui text care nu definește complet lumea sonoră a operei muzicale – să ajungă la informația inițială, dându-i un înveliș sonor cât mai apropiat – din punctul de vedere al unor criterii logice, semantice și stilistice – de cel imaginat de compozitor.

Aceasta constituie un specific al comunicării prin muzică, orice operă, într-o redare cât de fidelă, fiind totuși recreată de interpret. Imaginarea de către acesta a operei muzicale în reprezentări auditive – la un stadiu finit de concert – are (datorită efectuării, cu prilejul fiecărei execuții, a operațiilor logice necesare) un caracter stabil: redarea are loc cu fiecare nouă execuție, în anumiți parametri stabili ai unor combinații dinamice și timbrale, nefiind totuși niciodată absolut identică de la o execuție la alta.

Trebuie să remarcăm așadar în ce privește natura codului pe care îl reprezintă textul muzical, că, pe de o parte, nu ar fi posibilă pentru compozitor notarea, și nici pentru interpret „nimerirea”

²⁷ Este vorba de textul muzical în repertoriul „tradițional” – până la aleatorism.

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.)

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.

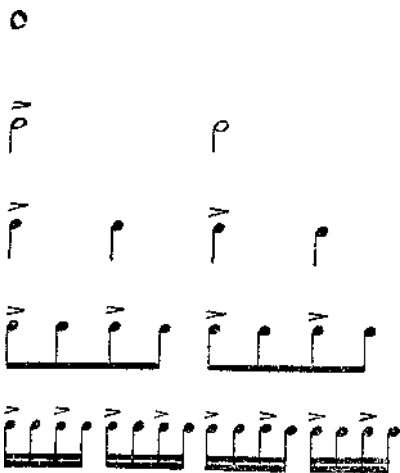
Fiziologia sistemului nervos ne arată că în circumvoluții, pe lângă câmpurile de recepție a excitațiilor senzoriale (olfactive, vizuale, auditive, gustative, tactile) se adaugă, după gradul de activitate psihică a animalului, câmpurile de asociere, grație cărora orice excitație care ajunge la scoarță se poate asocia cu orice activitate a organismului. Deosebirea dintre om și animale stă în marea întindere a câmpurilor de asociere la om, datorită cărora „o funcție psihică, oricât de evoluată ar fi ea, este capabilă încă de evoluție (...) prin legături și combinații din ce în ce mai complexe între diversele celule nervoase, între diversele câmpuri arhitectonice”.²⁹ Se explică astfel existența la nivelul scoarței cerebrale a diferitelor planuri de evoluție a uneia și aceleiași funcții. Capacitatea de reprezentare (de a-și forma reprezentări) a omului e condiționată de gradul de evoluție a funcției respective. Reprezentările „reflectă într-o formă specifică obiectele reale, prin îmbinarea elementelor intuitive, a impresiilor sensibile, *cu generalizarea unor trăsături mai semnificative ale acestora*. În acest fel, reprezentările constituie veriga de trecere de la senzorial la logic în cunoașterea umană”.³⁰

²⁹ Roșca Al. (sub. red.), *Psihologie generală*, București, 1966, Ed. Didactică și Pedagogică.

³⁰ Idem, *Op.cit.*, p. 125.

Muzicologia germană a secolului trecut a fost intens preocupată de problemele legilor de dinamizare impuse de metrica și de ritmul muzical. Au ființat, în principal, două teorii:

1. „Teoria accentelor” formulată după cercetări care urmăreau să pună în evidență analogiile dintre muzică și metrica poetică. Muzicologul Hauptmann propunea următoarea schemă de dinamică într-o măsură de $\frac{4}{4}$, când avem de-a face cu subdivizarea timpilor în valori egale de șaisprezecimi.



Ex. 1.a

Prin acumularea accentelor, execuția ar trebui să fie astfel, în final:



Ex. 1.b

2. În opoziție cu această teorie, menționăm cercetările lui Hugo Riemann⁴². El atrage atenția asupra nereușitei analogiei cu metrica poetică; în poezie, sunetele vocalice sunt mereu întrerupte prin consoane; nu există aproape deloc „legături între sunete” ca în muzică, ci doar o alternanță între „mai tare” și „mai slab”. Referitor la schema alăturată, propusă de Hauptmann și de adepții „teoriei accentelor”, Riemann se întreabă cum ar putea fi dusă la bun sfârșit o interpretare prin schimbarea atât de rapidă, cu un caracter atât de mecanic, de calculat, a dinamicii. Pe de altă parte, arată el,

⁴² Riemann H. *Musikalische Dynamik und Agogik*, Hamburg, 1884, D. Rahter.

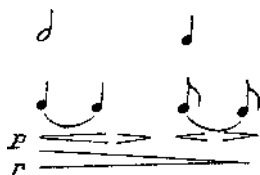


Ex. 7.b

În cazul acesta cruza, al doilea sunet din raportul de accentuare se va lega de un sunet următor – al treilea din formulă sau primul dintr-o formulă – printr-un profil dinamic deschis.

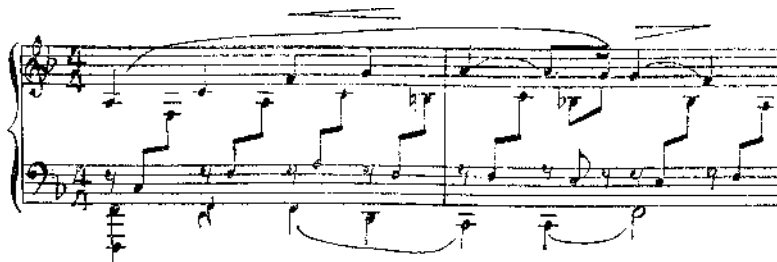
Cu toate deosebirile de contur sonor, și deci și de expresie, dintre profilul dinamic mono-pulsatoriu și cel deschis, ele au o trăsătură comună care le deosebește de profilurile dinamice complete: faptul că după prima pulsație (în cazul celor mono-pulsatorii) și după ultima (în cazul celor deschise), auzul creator al interpretului nu mai urmărește conștient o descreștere sau o creștere către sunetul următor, și deci realizarea unui continuum dinamic perfect.

Aceste profiluri creează o relație mai alertă între sunete, datorită unei treceri mai puțin conștient condusă de la nivelul dinamic atins în momentul întreruperii pulsațiilor pe primul sunet, la nivelul dinamic al sunetului următor. Deși, în principiu, aceste diferențieri dinamice sunt foarte mici, totuși producerea lor – nu în condiții de strict continuum dinamic – creează mersului sunetului spre cel următor alte valențe expresive. Asemenea profiluri sunt indicate pentru articularea unor formule între ele sau pentru redarea relației mai alerte anacruză-cruza, în cazul unei anacruze de durată mică.



Ex. 8

În exemplele 7.a, 7.b și 8 sunt arătate profilurile dinamice complete de natură expansivă (pe anacruza din ex. 7.a) și de natură depresivă (pe cruza din ex. 8), profilurile mono-pulsatorii ale cruzei din ex. 7.a și ale anacruzei din ex. 7.b (cu perioada de descreștere neperceptută ca atare) și ale sunetului al doilea, neaccentuat, din



Ex. 26 – R. Schumann. Noveleta nr. 1

În acest caz, și în general, când acompaniamentul – în diverse figurații – este compus din valori mai mici decât ale melodiei, există pericolul ca pianistul să cânte sunetele melodiei determinate temporal de ale acompaniamentului, ca și cum singurul scop ar fi ca fiecare din sunetele melodiei să „cadă” odată cu sunetul din acompaniament ce-i corespunde. Mâna care execută acompaniamentul se transformă într-un fel de metronom, auzul se inhibă și nu mai construiește sunetele planului melodic, cu diferențierile agogice care-i pun în valoare structura melodico-ritmică și diferitele sunete importante armonice; înseși diferențierile dinamice care stau într-o strânsă legătură cu cele agogice se reduc, din lipsa proceselor expresive între sunete. Vom vedea, în partea privitoare la principiile metodice ale instruirii pianistice, procedeele pentru a evita această deficiență în interpretare.

În ce privește acompaniamentele bazate pe figurații armonice, dacă aceste figurații sunt doar sunetele intonate succesiv ale unor diferite trepte armonice (acompaniamente gen bas Alberti, arpegii sau alte figurații), ele se grupează ritmic după aceleași principii ca și orice melodie; deosebirea față de o melodie stă în operațiile mentale de intonare a înălțimii sunetelor, care aici nu au de-a face cu note cu relații melodice, ci cu note constitutive ale unor acorduri, auzul interpretului trebuind să urmărească „intonarea” justă, expresivă a acestor raporturi armonice, a terței, cvintei etc., față de fundamentală.

În cazul unor figurații în care este ascunsă o linie melodică, gruparea sunetelor trebuie să urmărească construirea liniei melodice, lăsând pe un plan secundar sunetele care nu participă în alcătuirea melodiei.

The image shows two musical staves in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The top staff is labeled 'NU' and the bottom staff is labeled 'DA'. Both staves contain a sequence of eighth notes. Below the notes, there are rhythmic markings: 'u' for upbeats and 'x' for downbeats. Brackets connect these markings to the notes above them, illustrating the relationship between the rhythmic pulse and the melodic line.

Ex. 23 – J. Brahms. Rapsodia I, op. 79

Acest principiu nu trebuie însă înțeles simplist, în sensul că sunetele din figurație, de completare, nu au niciun rol în conceperea discursului muzical, scapă complet de sub comanda auditivă; ele coincid cu pulsațiile de pe valorile subdivizionare ale notelor care participă în construcția planului melodic principal, aducând pe această pulsație o completare sau, uneori, o contrazicere a sensului armonic. Deseori în pasaje rapide de dificultate tehnică și în special când sunetele de completare se organizează într-un al doilea plan în contratimp, neglijarea acestui aspect duce la rămânerea sarcinii executării contratimpului doar pe seama mâinii respective, ca un simplu act motoric; în acest caz, mâna respectivă are tendința de a acționa concomitent cu cealaltă mână, neexistând un stimul suficient pentru producerea sunetelor mâinii drepte și stângi pe rând. Soluția o constituie croirea sunetelor melodiei cu pulsații pe valorile subdivizionare, ceea ce creează o comandă auditivă și pentru sunetul de completare sau care răspunde pe contratimp.

The image shows a musical score for a piano piece in D minor, 2/4 time. It features two staves with a treble clef. The music consists of eighth notes with dynamic markings of *mf* and *sf*. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 below the notes. The notation includes slurs and accents, and the key signature has two flats.

Ex. 28 – P. I. Tchaikovski. Concertul op. 23 în si bemol minor (partea I)

În cazul unor poliritmii, fiecare voce își organizează profilurile dinamice ale sunetelor, fără ca mâinile, în realizarea celor două planuri, să se influențeze una pe alta. Deși planurile nu trebuie să se influențeze temporal, totuși, în stabilirea hotarelor formulelor

intonare a unor intervale melodice, trebuie să reliefăm strânsa întrepătrundere între categoria melodicului și cea a armonicului. Gamele pe care le întâlnim atât de des la Scarlatti, la Haydn, Mozart, Beethoven reprezintă succesiuni de momente armonice realizate prin gruparea metrică a sunetelor. Astfel, într-un metru binar (2/4) cu subdiviziuni binare (cvartetele de șaisprezecimi) vor fi puse în valoare, începând cu treapta I, treptele tonalității respective, în următoarea ordine:



Ex. 30

Auzul tinde să se concentreze asupra sunetelor de pe timpii tari și relativ tari, ceea ce subliniază în prima octavă treapta I și a V-a, în a doua octavă, treapta a II-a și a VI-a, în a treia octavă, treapta a III-a și a VII-a. Prin aceasta, precum și prin faptul că poziția semitonului este mereu alta în cadrul cvartetului, gama respectivă capătă o deosebită diversitate, „devenire”, ea este încărcată de evenimente muzicale; combinațiile dinamice care evidențiază raportul de frecvență între fundamentalele diferitelor trepte și terțele lor, *sugerând acordurile respectivelor trepte*, dau sunetului expresivitatea pe care o au instrumentele netemperate și îl fac să „cânte”; gama respectivă capătă o funcție muzicală și nu sună ca un pasaj arid de tehnică.

Este, de asemenea, importantă deprinderea de a sublinia momentele aducând ceva nou din punct de vedere armonic (fie simple cromatisme sau note străine de un acord, fie modulații, pregătirea unui nou centru tonal, sau într-un șir de acorduri cu note comune – notele care schimbă funcția armonică a unui acord față de a celui precedent). Interpretul care nu intonează just, cu înțeles funcțional asemenea sunete, poate părea că a cântat fals sau că a omis, a „sărit” ceva din text, într-atât este de nelogic, de nemotivat rezultatul sonor obținut doar prin lovirea clapelor respective.

În schimb, intonarea cu sens, de pildă, într-un șir de acorduri, a sunetelor care schimbă funcția fiecărui acord față de a celui precedent, schimbă valențele expresive de la un acord la altul, și *ale*

31.b), ceea ce exacerbează pulsațiile din reprezentările interioare ale interpretului, ducând la o cu totul altă dinamizare în realizarea la instrument:

Ex. 31.a – R. Schumann. Kreisleriana op. 16 (piesa nr. 6)

Ex. 31.b

Chiar dacă este vorba de durata unei pauze, reverberația pulsațiilor de pe sunetele anterioare se face resimțită pe durata golului de sonoritate, el fiind măsurat pe o scară a valorilor acestor pulsații.

De asemenea, secțiunile construite în diferite tonalități, ale unei forme muzicale mai mari, își îndeplinesc funcția expresivă dacă interpretul subliniază intonațional și prin frazări adecvate ambianța tonală, momentele de cadență, de modulație sau de schimbare bruscă a tonalității, genul de înlănțuiri între fraze: antecedentă-consecventă, în secvențe etc; intonarea sunetelor la

Capitolul IV.

Comportamentul interpretului în traducerea imaginii muzicale din reprezentări în sonoritățile pianului

La pian, sunetele odată ajunse la nivelul maxim de intensitate, prin intrarea în vibrație a plăcii de rezonanță, descresc treptat, deci *nu au stare de regim*, nu oferă – din punct de vedere acustic – posibilități variate de a modela evoluția dinamică; în ce privește timbrul, el este mereu același la o intensitate dată, cu atât mai strălucitor, cu cât sunetul este mai plin. (Prin lovirea mai puternică a coardei, segmentele acesteia care intră în vibrație, producând armonice pe lângă sunetul fundamental vibrează și ele la o amplitudine mai mare; în acest fel, armonicele înalte trec peste pragul de audibilitate, conferind sunetului strălucire. Sunetul mai puțin puternic are un număr mai mic de armonice înalte care trec peste pragul de audibilitate: timbrul este mai puțin strălucitor, mai acoperit.)

În schimb, prin perfecționările aduse instrumentului, acesta oferă posibilități de diferențieri dinamice foarte mari; pedala de forte oferă unele posibilități în plus de valorificare a timbrului și dinamicii obținute prin emisie, posibilitatea de a suplini, în parte, sub conducerea auzului, lipsa de varietate în evoluția dinamică a sunetelor; surdina oferă, de asemenea, posibilitatea obținerii unor efecte de timbru.

În ce privește posibilitățile de intonare expresivă a intervalelor, împărțirea convențională a octavei în 12 semitonuri egale îndepărtează din acest punct de vedere pianul de predispozițiile native ale auzului omului pentru clasificarea consonanțelor și disonanțelor, și pentru folosirea unui sistem netemperat ca formă logică a operațiilor audio-mentale de comunicare prin muzică.

Aceste lipsuri nu mărginesc totuși posibilitățile de expresivitate la pian, după cum ne-o demonstrează practic marii

informațională și (2) subiectul în cauză să cunoască obiectul respectiv.

Acest mecanism funcționează și în cazul traducerii reprezentărilor auditive în sunetele pianului. Auzul va percepe sunete cantabile, cu o anumită stare de regim, care va „duce” un sunet către următorul, dacă între sunete va apărea exact diferențierea – creșterea sau descreșterea – care ar fi avut loc dacă ar fi existat posibilitatea acustică a întreținerii vibrațiilor pe toată durata lor. Această diferențiere anume poate fi obținută numai dacă pianistul își cântă interior sunetul – în timpul execuției la instrument – cu respectiva evoluție dinamică. Atât el, auzind rezultatul sonor al propriei execuții, cât și publicul, vor percepe sunetul ca având o evoluție dinamică proporțională cu durata, lui, deoarece:

1. pe de o parte, există un element cu mare încărcătură informațională, *diferențierea de la un sunet la altul, obținută cu o intenție semnalizatoare foarte precisă*, de legătură cantabilă între sunete;

2. pe de altă parte, indiferent de faptul că oamenii cunosc teoretic sau nu această cerință a limbajului muzical – de proporție între durată și evoluția dinamică a sunetului – ea s-a impus auzului și a fost de mult selecționată de omul care a ascultat muzică, ca fiind expresivă, ca purtând un înțeles. *Omul recunoaște acest element al limbajului muzical și atunci când îi este prezentat sub o formă mai incompletă (lipsa vibrațiilor întreținute la pian), însă în care sunt păstrate elemente cu mare încărcătură informațională: structurile sale perceptive tind – prin autoreglare – să completeze elementele lipsă.*

Senzațiile nu reflectă pentru om realitatea obiectivă, ca un aparat. În analiza senzorială participă, pe lângă nervul respectiv, proiecția lui pe scoarță, diferite zone cu care acestea intră imediat în asocieră și care fac ca, în evaluarea unui fenomen, să fie foarte greu de disociat senzația pură dată de analizatorul respectiv, față de prelucrarea ei pe scoarță, care este rezultatul unei complexe activități nervoase superioare.

Fenomenul de autoreglare prin care, de pildă, sunetul pianului

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)

Privind procesul exprimării pianistice în complexul unei viziuni cibernetice, vom înțelege că tehnica o constituie sistemul de acțiuni întreprinse pe plan fizic-mecanic de către interpret cu ajutorul aparatului său pianistic (tors, braț, antebraț, palmă, degete, toate articulate între ele), sistem de acțiuni capabile să traducă, să redea – fără a o deforma – informația preluată din textul muzical și prelucrată în reprezentări auditive (imagine muzicală mentală) într-o imagine sonoră reală, vie, folosind ca suport material de redare sunetul pianului.

Noțiunea de *sistem*, folosită în definirea tehnicii, precizează caracterul non-întâmplător, ci din contra stabil și repetabil al răspunsului motoric la comenzi auditive organizate în combinații regulate, după anumite norme.

Așa cum am văzut în capitolele anterioare, întreg procesul interpretării pianistice (de la elaborarea ei până la practicarea ei) se bazează pe folosirea unor coduri la diferite *nivele de trecere a informației*: 1. textul muzical; 2. sunetele cu anumite calități acustice ale reprezentărilor auditive; 3. sunetele cu alte calități acustice ale pianului; 4. sunetele percepute de public. Procesul se încheie ca o reușită interpretativă, dacă la acest din urmă nivel informația inițială parvine nedeformată, ci doar îmbogățită prin aportul interpretului.

Formarea la interpret a deprinderilor necesare pentru a realiza toate aceste „traduceri” asigură rezolvarea celor două cerințe fundamentale ale artei interpretative contemporane: înalta responsabilitate artistică, de fidelitate față de textul muzical și asigurarea unui aport creator – nu numai în elaborarea la studiu a imaginii muzicale, dar și pe scenă, prin spontaneitatea și

V.1.B.a. Forțele interne

1. *Impulsul nervos* constituie prima forță internă care intervine în realizarea mișcării. Din cele arătate în capitolele anterioare privitoare la senzații, la bagajul informațional care se înmagazinează pe această cale – a senzațiilor – în dispozitivele de memorare ale creierului, favorizând formarea apoi a unor reprezentări auditive, am văzut că sarcina aparatului pianistic va fi de a transforma aceste imagini ideale în sunete reale, prin acțiuni motorice asupra clapelor.

Reprezentările auditive vor constitui deci – în desfășurarea lor în timp în momentul execuției însoțite de o puternică voință de redare – *stimulii* care vor declanșa reacția motorie adecvată (reacția nervoasă de la vârful degetelor, care va regla, prin conexiune inversă, activitatea întregului aparat pianistic).

În procesul învățării, al instruirii și autoinstruirii pianistice, analizatorii motorii vor intra treptat în asociații tot mai complexe cu analizorul auditiv și cu toate zonele de pe scoarța angajate, antrenate de acesta în memorarea unor senzații auditive, în formarea unor reprezentări proprii. Realizarea mișcărilor celor mai adecvate este controlată de *proprioceptori* (receptorii oaselor, articulațiilor, mușchilor), care aduc – pe calea *senzațiilor chinestezice* – mereu informații asupra pozițiilor unui segment față de altul, față de claviatură etc. Aceste senzații sunt comparate cu cele stocate în memorie, și care oglindesc poziții favorabile din care s-au obținut anumite rezultate sonore bune. Prin comparare sunt eliminate mereu anumite poziții, mișcări inutile sau cu efecte negative.

Acesta este *rolul scoarței cerebrale* în stabilirea unor țeluri sonore și în comanda mișcărilor în pianistică.

Și celelalte segmente ale sistemului nervos central participă în acțiune, și anume:

– *Măduva*

a) transmite toate influxurile nervoase atât de la periferie spre centru, cât și de la centru spre periferie;

b) are funcția reflexă, are deci un rol în efectuarea unor mișcări reflexe, care să nu solicite controlul permanent al scoarței, al activității conștiente.

a mușchilor și o deplasare a segmentelor osoase, avem o contracție *izotonică*.

Sincronizarea acțiunilor musculare. În efectuarea unei mișcări nu acționează numai mușchiul care execută mișcarea (mușchiul *agonist*), ci și alte grupuri musculare. Mișcarea este deci rodul unei coordonări complexe între:

1. Mușchiul sau grupul muscular care efectuează mișcarea (*agonistul*).

2. Mușchiul care controlează efectuarea fină și gradată a mișcării (*antagonistul*). În punerea în mișcare a aparatului pianistic și susținerea lui, de pildă cu antebrațul flectat pe braț, nu lucrează numai flexorii, ci și extensorii; la fel în contracțiile mușchilor ce acționează degetele în punerea în mișcare a clapei. Vom vedea mai încolo ce importanță prezintă cunoașterea modului de combinare a acțiunilor mușchilor pentru folosirea intensivă a forțelor externe în realizarea mișcării.

3. *Mușchii de fixare* au un rol deosebit de important înainte de momentul efectuării mișcării; ei susțin segmentul respectiv în poziția cea mai favorabilă obținerii unui randament maxim. Prin aceasta ei conferă forță mișcării. În pianistică, în viziunea expusă aici, necesitatea acestor acțiuni ale mușchilor de fixare apare deosebit de clar, ei dând posibilitatea, prin funcționarea lor înainte de emisie, ca în momentul emisiei, aparatul pianistic, așezat într-o poziție favorabilă, să dispună de capacitatea dozării extrem de fine și diverse a forțelor cu care acționăm clapa. Datorită acestor mușchi, se pot obține poziții fin diferențiate, în condiții de stabilitate și siguranță a aparatului pianistic, care permit interpretului să traducă exact imaginile sonore concepute interior. Pentru a nu se produce confuzia că ar fi vorba de vreo fixare, în sens de înțepenire, de blocare a articulațiilor înaintea momentului emisiei, vom numi – în pianistică – acești mușchi și *mușchi de adaptare*, iar mișcările respective, *mișcări de adaptare*.

4. *Mușchii neutralizatori* intervin după terminarea mișcării, fiind antagoniștii care suprimă, neutralizează mișcarea secundară a agoniștilor, după efectuarea mișcărilor. Și acești mușchi sunt foarte importanți în pianistică, unde orice mișcare suplimentară, inutilă, rezultată în momentul emisiei din forța de inerție pe care o aplică clapa aparatului pianistic, provocându-i un recul, trebuie

timpul acțiunilor succesive statice și dinamice, lanțurile musculare îndeplinesc tot succesiv activități statice și dinamice. Nu există lanțuri musculare strict active sau strict pasive, ci numai lanțuri care acționează fie static, fie dinamic. În orice poziție și în orice mișcare participă deci, toate lanțurile musculare care deservește lanțul cinematic în acțiune. Lanțurile musculare ale membrelor superioare permit realizarea unor mișcări de mare amplitudine și de mare finețe și precizie.”⁶⁶

V.1.B.b. Forțele externe

Forțele externe prezintă o deosebită importanță în realizarea oricărei mișcări; bine utilizate, ele vor folosi sporirii considerabile a randamentului mișcării; nefolosite, neglijate sau neluate în seamă, ele pot opune serioase piedici în acțiunea forțelor interne.

1. Forța gravitațională reprezintă principala forță externă din care, de fapt, decurg aproape toate acțiunile celorlalte forțe care participă în producerea mișcărilor.

„Nu întâmplător, apariția organismelor vii, mișcările elementare ale acestora s-au produs în mediul lichid. Conform principiului lui Arhimede, în acest mediu corpurile pierd o parte din greutate și astfel mișcările se realizează mai ușor. Transplantate pe uscat în decursul evoluției lor filogenetice, organismele vii s-au târât mai întâi aproape de sol, au devenit apoi patrupeze, și abia mai târziu bipede. Această înălțare de la sol, deci această înfrângere a gravitației s-a desăvârșit în cursul a sute de mii de ani.”⁶⁷

Indiferent de poziția corpului, gravitația acționează întotdeauna vertical, de sus în jos, asupra centrului de greutate al corpului sau al segmentului. În ce privește aparatul pianistic, acesta (centrul de greutate) se află: - pentru braț, cam la mijlocul humerusului (osul brațului), - pentru antebraț și mână, la treimea anterioară a antebrațului, - pentru mână, la extremitatea oaselor metacarpiene spre articulațiile cu primele falange ale degetelor, - pentru întreg membrul superior, la articulația cotului, iar - pentru trunchi, cap și membre superioare, la 35 cm deasupra articulațiilor

⁶⁶ Baciu, Clement C. *Op. cit.*, p. 153.

⁶⁷ Baciu, Clement C. *op. cit.*, p. 155.

V.2.A.a. Echilibrarea statică a forțelor în momentul repausului pe clapă

Aspectul psihologic. Necesitatea de a „duce” un sunet către următorul, de a construi „cărămidă cu cărămidă” linia muzicală, urmărind relațiile funcționale, ritmice etc., are de multe ori ca rezultat – la naturile deosebit de sensibile – traducerea inadecvată, în anumite mișcări „expresive”, a proceselor psihice petrecute interior între sunete. Or, în răstimpul dintre două sunete nu se poate acționa în niciun fel asupra mecanismului pianului pentru a modifica în *acest fel* sunetul pe durata lui; nu se poate obține redarea efectivă din punct de vedere acustic a unei creșteri, a unui „vibrato”, a unei schimbări de culoare pe durata sunetului, spre o luminozitate sau, dimpotrivă, spre o umbră, o întunecare a timbrului. Așa cum am arătat în capitolele anterioare, aceste procese se petrec în auzul interior al interpretului și pot fi redată la pian datorită unor diferențieri foarte fine de intensitate, acelea ce însoțesc în mod natural procesele arătate mai sus, și care – prin anumite mecanisme de autoreglare a percepției – fac ca și ascultătorul să perceapă sunetele (puse în aceste relații de tărie și agogice) cu calitățile dorite de interpret. Așadar, în răstimpul dintre momentele de emisie a două sunete consecutive – deși în auzul interior al interpretului se produc transformări pe durata primului sunet, care vor duce la comandarea unui anumit dozaj crescut sau descrescut al sunetului următor – nu se petrece nimic altceva pe pian decât ținerea coborâtă în continuare a clapei corespunzătoare sunetului în curs de desfășurare. *Nu este nevoie pentru aceasta de cheltuirea unor forțe deosebite, nici de manifestarea unor procese psihice în „mișcări pe pian”.*

Aspectul mecanic. Menținerea clapei coborâtă după momentul de emisie necesită exercitarea unei forțe în sens contrar celei pe care clapa tinde să o manifeste în revenirea ei la poziția inițială (fiind vorba de menținerea unei poziții este vorba de forțe statice). Dacă aceste două forțe se vor echilibra, clapa va rămâne în echilibru static, în poziția în care a fost adusă după emisie. Nu este deci necesară decât o forță relativ redusă din partea aparatului pianistic. Pentru a determina modul cum va aplica aparatul pianistic această forță, trebuie să ținem seama de faptul că momentul pe care îl descriem durează, în fapt, foarte puțin (aprox.

important următoarele conexiuni nervoase ce intră în deprindere:

a) evaluarea „chinestezică” a distanțelor pe clape, în funcție de distanța intervalică anticipată în auzul interior. Treptat, aceste deplasări care se fac în funcție de orientarea degetelor pe clape (mișcări de tensiune *slabă*) angrenează și celelalte segmente ale aparatului pianistic, care capătă deprinderea de a se deplasa și a-și schimba unghiurile pentru a putea construi o unitate funcțională cu degetul în momentul când va fi acționată clapa;

b) determinarea poziției segmentelor și în special a centrului de greutate este legată și de perfecționarea deprinderii de a doza greutatea brațului și viteza atacului necesare pentru obținerea unui anumit efect sonor în raport cu cel obținut prin acționarea clapei precedente. Datorită uneia din importantele funcții senzoriale ale mâinii, barognozia (aprecierea greutății obiectelor), adaptată la nevoile pianisticii, și ducând la aprecierea *propriei greutăți*, aparatul pianistic are posibilitatea de a determina travaliul mecanic pentru fiecare clapă. Odată cu reprezentările auditive ale diferențierilor dinamice apar reprezentările chinestezice asupra participării greutății diferențiate a brațului de la o clapă la alta, și apar reflex și mișcările de adaptare, de așezare a aparatului pianistic în pozițiile cele mai favorabile obținerii acestor diferențieri.

V.2.A.c. Momentul emisiei

Aspectul psihologic. La sfârșitul procesului de ducere a unui sunet către următorul, acesta din urmă este anticipat în auzul interior cu o anumită intensitate justificată de procesele auditive premergătoare. Reacția motorie a aparatului pianistic la stimulul auditiv trebuie să fie asemănătoare – ca legătură nervoasă – celei prin care se petrece intonarea cu glasul. Chiar dacă un timp, în studiu, subiectul respectiv urmărește trăsăturile fizic mecanice ale mișcărilor adecvate, acest proces trebuie să aibă loc mereu în legătură cu cerința (de tip de gândire muzicală – comandă auditivă și nu comandă verbală) obținerii unor dozaje expresive; treptat, subiectul capătă deprinderea de a răspunde stimulilor auditivi cu mișcarea cea mai potrivită, fără participarea conștiinței în acest proces de traducere. Reacțiile motorii sunt prompte, „dematerializate”, nu se simte efortul muscular conștient. Mai mult

imprimată de cot extremităților sale superioare, cum s-ar fi întâmplat dacă articulația cotului ar fi fost fixată; tocmai, fiind mobilă, extremitatea superioară a antebrațului va căpăta o anumită accelerație, sub acțiunea cotului, iar extremitatea sa distală (spre palmă), opunând o forță de inerție, va tinde să rămână în urmă. Avem din nou de-a face cu acțiunea unui cuplu de forțe.

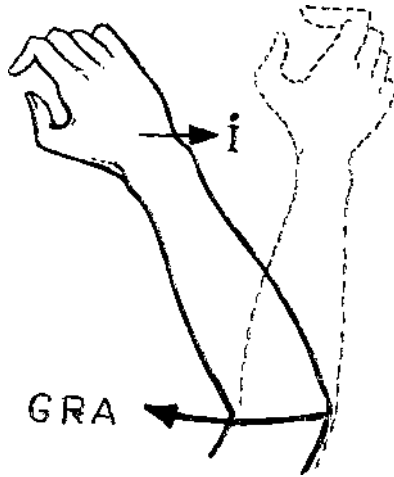


Fig. 12 și 13

El tinde să imprime antebrațului o mișcare de rotație în jurul unei axe ce s-ar afla în cot. Cum însă articulația cotului nu permite decât mișcări de flexie și extensie, *rotația* despre care vorbim *se va produce datorită altei mobilități articulare* (între oasele cubitus și radius), producându-se trecerea antebrațului din pronatie într-o ușoară supinație. Este ca și cum o forță ar proiecta cotul (extremitatea ascuțită a osului cubitus și partea internă a antebrațului apropiată) pe un arc de cerc de la dreapta spre stânga, în timp ce altă forță (forța inerției), acționând asupra extremității distale a aparatului pianistic, ar trage de la stânga spre dreapta (este vorba despre membrul superior drept). În timp ce cotul s-ar deplasa spre stânga și mâna spre dreapta, pe un plan orizontal, paralel cu pământul (cu claviatura), cotul ar mai efectua – odată cu rotirea antebrațului într-o ușoară supinație – și o mișcare spre corp, în timp ce mâna ar efectua – la capătul celălalt al antebrațului – o întoarcere ușoară cu dosul palmei în afară spre dreapta.

Reacțiunea antebrațului asupra brațului. În poziția de flexie, cu un unghi în jur de 90° , rotația antebrațului, în trecere din

rezolvarea diverselor pasaje (vezi fig. 17 a-c).

– Suprafața dorsală a mâinii, antebrăzului și brațului privesc în sus. Unghiul de flexie între braț și antebrăț este într-un plan aproape orizontal (foarte ușor înclinat dinspre corp înspre exterior, cu cotul foarte puțin ridicat). Poziția se poate încă diversifica, de pildă, prin ridicarea cotului și îndreptarea feței dorsale -a antebrăzului spre interior.

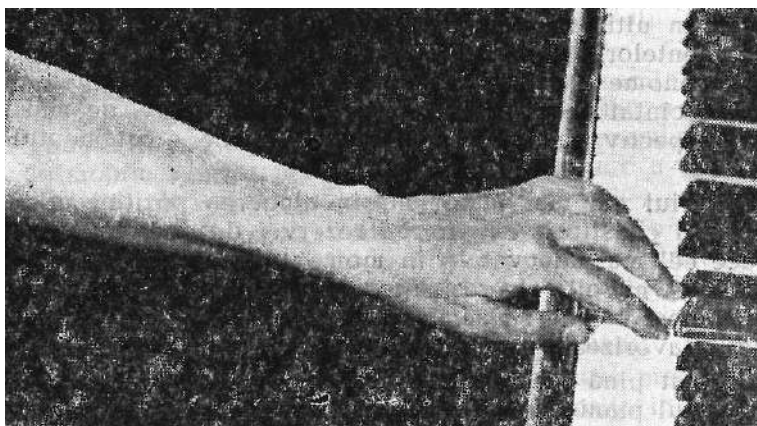


Fig. 17 a.

– Văzute de sus, părțile dorsale ale brațului, antebrăzului și palmei, privind spre dreapta, privind spre dreapta, antebrățul cu mâna sunt ușor în supinație. Unghiul de flexie între braț și antebrăț este într-un plan oblic, înclinat din afară spre corp.

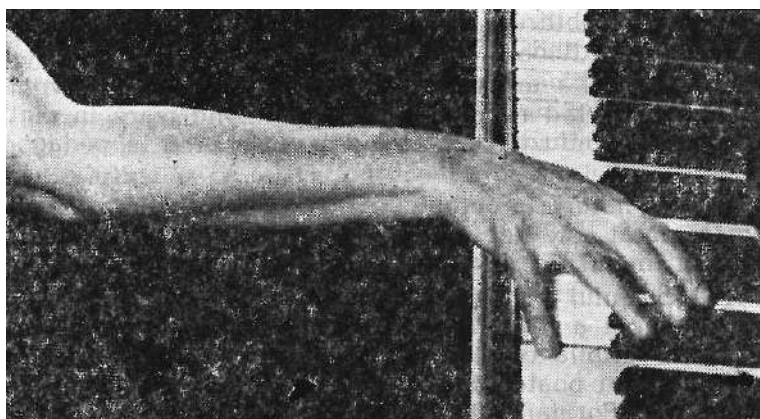


Fig. 17 b.

– Anteduție lateral opusă. Se vede de sus partea dorsală a antebrăzului ușor îndreptată spre stânga, mâna adusă și cu

Partea a III-a.

Probleme de metodica predării pianului în lumina datelor teoriei artei pianistice

Introducere.

Obiectul metodicii predării pianului

Metodicile de predare a diferitelor obiecte de învățământ fac parte din sistemul științelor pedagogice, alături de alte discipline ca Pedagogia generală, diferite ramuri ale Pedagogiei pe vârste, Istoria pedagogiei, Pedagogia comparată etc.

Există atâtea metodici câte obiecte se predau în școli, scopul lor fiind de a arăta modul cum trebuie să se desfășoare activitatea didactică în vederea predării către elev a unui anumit sistem de cunoștințe, de a forma profesori apti să predea aceste discipline.

Elementele procesului educativ, adică scopul educației, elevul, educatorul, conținutul educației și sistemul ei metodico-organizatoric, aceste elemente stau într-o strânsă intercondiționare. Rezultatele obținute în procesul de învățământ depind în parte de calitatea elevului, a educatorului și a conținutului educației, dar și de modul cum se organizează această activitate, de modul cum se stabilește relația educator-elev, de căile prin care elevul este pus în contact cu conținutul educației, adică de sistemul metodico-organizatoric al educației.

Această intercondiționare între elementele procesului educativ funcționează și în domeniul pedagogiei pianistice, un rol important revenindu-i metodicii predării pianului, care are ca scop formarea viitorilor profesori de pian, indicarea căilor prin care ei vor forma viitoarele generații de pianiști.

Într-un sens mai larg, având în vedere importanța studiului individual în instruirea pianistică, având în vedere faptul că procedeele și metodele de formare a pianistului – predate de profesor – sunt apoi manevrate de însuși subiectul în cauză în studiul său la instrument, putem spune că metodica predării

Capitolul I.

Aptitudinile și particularitățile individuale ale elevilor

Despre aptitudini, probe de aptitudine etc. se vorbește extrem de mult în decursul instruirii oricărui tânăr instrumentist. Probele obișnuite de aptitudini de la examenul de admitere în școală (când elevul, eventual, încă nici nu a pus mâna pe instrument) caută să depisteze existența sau neexistența anumitor caracteristici de funcționare a auzului muzical precum și a simțului ritmic, în genere.

Mai târziu, auzim profesori pronunțându-se despre un elev că ar fi inteligent, cu un auz bun, dar că nu ar fi destul de sensibil; auzim uneori și contrariul: unii copii nu sunt prea „buni” la teorie și la solfegiu, nu realizează dictatele și nu solfegiază corect, dar au în schimb o deosebită „sensibilitate”, imaginație etc., adică apar foarte dotați în cântatul la instrument.

Care dintre aptitudinile acestea sunt mai importante pentru un pianist?

Dintru început amintim aderența noastră la punctul de vedere exprimat în partea a II-a a lucrării de față, privitor la existența la om a unor mecanisme de măsurare a raporturilor de frecvență, a raporturilor de durată, mecanisme comune tuturor oamenilor ca și acelea ale vorbirii. Faptul că, încercând începerea unei educații muzicale la vârsta de 7 ani, constatăm la unii subiecți grave deficiențe ale auzului, nu credem că infirmă această ipoteză, ci este foarte explicabil: ele se datorează probabil lipsei unei ambianțe muzicale în mediul familial, deci lipsei unei experiențe auditive acumulate într-un climat psihic favorabil la vârsta primelor și elementarelor deprinderi, precum și unei capacități mai scăzute de a face asociații.

Chiar și în ce privește deprinderea vorbirii, constatăm un ritm diferit la diverși copii: unii pronunță primele cuvinte la 8 luni și formează propoziții simple după împlinirea unui an, alții vorbesc de-abia spre vârsta de 3 ani, ceea ce nu înseamnă că cei care vorbesc

Capitolul III.

Metode și procedee pentru formarea diferitelor mecanisme ale comportamentului pianistic

Arsenalul metodelor și procedeele pedagogiei pianistice, îmbogățit decenii de-a rândul prin practica unor pianiști și pedagogi de renume, cuprinde astăzi o diversitate de mijloace de acționare nu numai asupra tânărului pianist în formare, dar asupra oricărui pianist profesionist în studiul diferitelor opere incluse în repertoriul său.

Într-o expunere cu caracter teoretic asupra lor, aceste procedee nu pot fi însă enumerate la întâmplare, sub forma unor spicuri din bagajul de experiențe al unui profesor; se face resimțită necesitatea unei clasificări a lor.

În metodicile de pian tradiționale, această problemă s-a rezolvat doar în mod aparent, prin folosirea clasificărilor cu un caracter mai general ale *Pedagogiei generale*, unde se arată că „Metoda de învățământ este calea urmată de elev și de profesor cu scopul ca elevul să se formeze, atât prin activitatea îndrumată de profesor, cât și prin cea desfășurată în mod independent /.../ Procedeele este un aspect particular practic, de folosire a unei metode”.⁷⁹

Există mai multe clasificări ale metodelor:

a) După criteriul scopului didactic. După acest criteriu, ele se împart în:

- metode de comunicare (asimilare) a cunoștințelor,
- metode de fixare sau consolidare,
- metode de formare a unor priceperi și deprinderi,
- metode de verificare sau de control,
- metode de apreciere sau stimulare.

Clasificarea aceasta, arată V. Țîrcovnicu, nu este destul de

⁷⁹ Țîrcovnicu V. *Pedagogia generală*, Ed. Facla, 1975, f. 1. pp. 202-203.

Capitolul IV.

Principiile de învățământ în instruirea pianistică; repertoriul și pregătirea execuției în public; criterii de apreciere și de notare a elevilor

Am grupat în acest capitol mai multe probleme care credem că nu mai necesită argumentări deosebite; ele au fost deja parțial abordate sau au reieșit din cele discutate până acum. Pentru a facilita munca tânărului profesor, le vom rediscuta astfel grupate în chip de concluzie la lucrarea de față.

Principiile de învățământ – ale învățământului continuu, sistematic, temeinic, conștient și intuitiv, al respectării particularităților individuale și de vârstă pe care le întâlnim în *Pedagogia generală* își găsesc din plin ilustrarea și în instruirea pianistică. Este clar că predarea în învățământul pianistic nu poate sări peste niște verigi, nu poate trece la explicații dificile privind procese complexe, fără a fi epuizat tot șirul de explicații pregătitoare. Principiul se reflectă atât în gradarea predării unor cunoștințe muzicale, cât și în formarea unor mecanisme de la simplu la complex. Un intermezzo de Brahms, cu dozarea sonorităților, cu timbrurile specifice rezultând din armonia bogată și subtilă, necesită și cunoștințe stilistice avansate, dar și deprinderi auditive și motrice superioare pentru a reda întreaga bogăție a textului, și dincolo de aceasta, semnificația deosebită a fiecăreia din aceste mici perle ale genului; este clar că un asemenea repertoriu nu poate fi abordat fără parcurgerea altor stiluri și fără a fi dobândit anumite deprinderi auditive de combinare a sonorităților și de traducere a lor la pian. Principiul învățământului sistematic credem că își găsește ilustrarea cu atât mai mult cu cât metoda de predare în învățământul pianistic se bazează pe o prezentare mai sistematică a cunoștințelor (atât a celor muzicale, cât și a celor privind comportamentul pianistic). Observații disparate asupra diferitelor amănunte ale interpretării, precum și asupra acțiunii insuficiente a unui deget sau a blocării unei articulații nu pot duce la rezultate deosebite. Copiii zilelor noastre, care dispun de atâtea surse de informare, care dovedesc o atât de

Bibliografie

1. Aguetant, L. *La musique de piano des origines à Ravel*, Ed. Albin Michel, Paris, 1935.
2. Alkon, P. H. *Joshua Steele and the melody of speech*. În: Rev. „Language and Speech”, vol. 2, part. 3, London, July–Sept., 1969, Ed. D. B. Fry, University College.
3. Anfilov, G. *Fizica și Muzica*, Ed. Tineretului, București, 1935.
4. Bach, E. J. *Die vollendete Klaviertechnik*, Ed. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1960.
5. Baciuc, C. Cl. *Anatomia funcțională și biomecanica aparatului locomotor*, Ed. Sport-Turism, București, 1977.
6. Bălan, Th. *Principii de pianistică*, Ed. muzicală, București, 1966.
7. Bălan, Th. *Scoarța cerebrală și muzica*. În: *Studii de muzicologie*, vol. IX, București, 1973, Ed. Muzicală.
8. Bălăceanu, C. și Nicolau, Ed. *Personalitatea umană – o interpretare cibernetică*, Ed. Junimea, Iași, 1972.
9. Băleanu, A. *Conținut și formă în artă*, Ed. Științifică, București, 1959.
10. Benetato, Gr. (sub red.), *Elemente de fiziologie normală și patologică*, vol. III, Ed. Medicală, București, 1962.
11. Bencoiu, P. *Imagine și sens*, Ed. Muzicală, București, 1973.
12. Bencoiu, P. *Gândirea muzicală*, Ed. Muzicală, București, 1975.
13. Best, C. H. și Taylor N. B. *Bazele fiziologice ale practicii medicale*, Ed. Medicală, București, 1958.
14. Birmak, A. *O hudojestvennoi tehnicke pianista*, izdatelstvo Muzica, Moskva, 1973.

Index

- agogică 11, 13, 93, 104, 108, 124, 154, 165, 166, 197, 247, 297, 342
- algoritmizare 314, 316, 319, 323
- anacruză 9, 104, 105, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 146, 147, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 164, 165, 167, 328
- aptitudini 27, 39, 60, 303, 304, 305, 306, 348
- arta interpretativă 36, 96, 131, 151
- arta pianistică 14, 16, 23, 24, 29, 33, 36, 38, 40, 43, 44, 50, 73, 220, 234
- articulație 214, 225, 237, 249, 250, 261, 274, 276, 287
- autoinstruire 31, 33, 209, 214, 255, 300, 302, 309, 348
- autoinstruirea 199
- automatizare 46, 53, 74, 80, 196, 210, 219, 220, 329, 337, 344
- autoreglare 41, 48, 50, 51, 53, 78, 79, 80, 81, 82, 89, 90, 91, 97, 99, 101, 111, 113, 121, 131, 145, 162, 163, 166, 190, 191, 192, 193, 194, 200, 243, 318, 341, 345
- Bach, Johann Sebastian 20, 35, 78, 89, 139, 155, 172, 175, 176, 187, 356
- Bălan, Theodor 35
- Beethoven, Ludwig van 17, 20, 138, 142, 145, 171, 173, 184, 187, 340, 353
- biomecanică 202, 207, 213, 216, 217, 220, 222, 224, 226, 228, 238, 241, 245
- Brahms, Johannes 20, 139, 157, 158, 161, 181, 347
- Breithaupt, Rudolf Maria 37, 38
- Busoni, Ferruccio 20, 176
- Caland, Elisabeth 37
- cantabilitate 37, 111, 130, 190, 191, 198, 200, 273, 291, 317, 321, 341
- Celibidache, Sergiu 11, 95, 96
- Chopin, Frédéric 20, 36, 152, 158, 263, 293
- cibernetică 27, 41, 51, 52, 57, 58, 72, 73, 80
- Clementi, Muzio 36, 334
- codificare 7, 11, 47, 48, 50, 51, 71, 73
- comanda auditivă 13, 51, 161, 193, 198, 281, 306
- comportament pianistic 12, 23, 24, 29, 30, 31, 33, 34, 301, 302, 309, 315, 322
- Cramer, Johann Baptist 36, 334
- cruză 9, 119, 120, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 139, 146, 147, 149, 165, 167
- Czerny, Carl 333
- Daniélou, Alain 63, 64, 65, 89, 92, 94, 99, 193
- Debussy, Claude 184
- decodificare 47, 50, 71, 80, 81, 86, 119, 182, 186, 187, 309
- Deppe, Ludwig 37
- energia cinetică 205, 228, 229, 230, 284
- Enescu, George 15, 17, 19
- Erbiceanu, Constanța 16, 18, 21
- euristică 10, 45, 71, 88
- Farfel, Mihail Nicolaevici 278
- forțe externe 234, 247, 271
- forțe interne 236, 247, 256, 271
- Fotino, Maria 16
- gândire algoritmică 10, 44
- gândire muzicală 55, 59, 74, 246, 278, 279, 283
- gândire verbală 67, 74, 167
- Godovski, Leopold 272
- gravitație 119, 208, 231, 260, 265, 273, 280
- Hauptmann, Moritz 103, 107, 152, 163
- Haydn, Joseph 173
- Helmholtz, Hermann von 63
- Herz, Heinrich 36
- Hummel, Johann Nepomuk 37
- imaginea muzicală 279, 337
- intonație 90, 91, 132, 183, 325
- Jaëll, Marie 37
- Kalkbrenner, Friedrich 36
- Kullak, Theodor 37

- Landa, Lev Nakhmanovich 27
 lecția de pian 29, 300, 314, 316
 legato 8, 13, 112, 159, 186, 230, 276, 284,
 290, 291, 292, 343
 Leimer-Giesecking, metoda 90, 164, 220
 Liszt, Franz 17, 36, 184, 185
 Logier, Johann Bernhard 36
 Marpurg, Frederick Wilhelm 35
 Martienssen, Karl Adolf 37, 38, 39, 40,
 41, 52, 190, 197, 318
 Martin, Casimir 36
 materialul sonor 11, 73, 74
 Matthay, Tobias 37
 mecanisme 31, 33, 41, 42, 44, 45, 54, 61,
 63, 64, 68, 91, 107, 108, 111, 113, 114,
 115, 162, 166, 183, 193, 199, 201, 211,
 212, 228, 235, 243, 264, 280, 281, 290,
 295, 302, 303, 309, 316, 317, 327, 329,
 341, 347, 348
 mecanisme audio-mentale 50, 54, 60,
 63, 64, 65, 90, 100, 327, 343
 mecanisme cântatului la pian 32, 33,
 301, 305, 348
 mecanisme cerebrale 61, 66, 89, 114,
 183
 mecanisme nervoase 63
 mecanisme nervoase și psihice 29
 mecanismele comportamentului
 pianistic 24, 52, 315, 317
 momentul emisiei 9, 13, 95, 203, 206,
 215, 225, 240, 244, 245, 256, 263, 269,
 282, 284, 286, 292, 296, 343
 Mozart, Wolfgang Amadeus 39, 142,
 173, 181
 Musicescu, Florica 17, 18, 19
 Mussorgski, Modest 187
 Neuhaus, Heinrich Gustav 272
 Niculescu, Ștefan 7, 11, 95
 non legato 148, 186, 236, 280, 282, 287
 notare 347
 Odobleja, Ștefan 50
 polifonie 8, 174, 175, 176, 329
 portato 148
 principiile metodice 34, 160
 procese audio-mentale 11, 53, 59, 74,
 90, 95, 115, 119, 120, 121, 142, 155,
 158, 167, 168, 170, 174, 178, 179, 181,
 184, 189, 307, 310, 318, 319, 321, 323,
 327, 328, 335, 336, 340, 344
 profil dinamic 113, 115, 116, 117, 118,
 119, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 134,
 138, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 147,
 148, 149, 150, 154, 156, 157, 163, 179,
 185, 186, 318, 326
 pulsație 12, 108, 109, 110, 114, 116, 118,
 119, 125, 127, 128, 129, 142, 146, 147,
 161, 185, 186
 raport de accentuație 125, 154
 Ravel, Maurice 184
 reprezentare auditivă 86, 87, 133, 178,
 312, 319, 321, 331, 333
 Riemann, Hugo 12, 96, 103, 105, 106,
 107, 108, 126, 147, 148, 149, 159, 162,
 163, 164, 166
 Scarlatti, Domenico 173
 Schumann, Robert 20, 140, 141, 159,
 160, 180, 187
 semantică muzicală 11, 54
 Șerbescu, Silvia 16
 simțul contrastelor psihologice 12
 simțul culorilor 12, 186, 324
 simțul luminilor și umbrelor 12, 186
 simțul spațiului 12, 183
 simțul timpului 12, 185
 staccato 141, 148, 165, 186, 236, 242,
 245, 280
 Stati, Sorin 68
 Steibelt, Daniel 36
 studiu individual 309, 312
 Tetzl, Eugen 28, 38, 39, 41, 190
 Thalberg, Sigismund 37
 timbru 186
 Toduță, Sigismund 145, 148
 tonus muscular 221, 236, 245, 254, 260,
 266, 291, 296
 vârf expresiv 108, 109, 137, 150, 151,
 156, 158
 voința de sunet 39, 51
 volițiuni auditive 39, 197, 322