

INTERPRETAREA GAMELOR ȘI ARPEGIILOR LA INSTRUMENTELE DE SUFLAT

PLAYING SCALES AND ARPEGGIOS ON WIND INSTRUMENTS

ANATOLIE CAZAC,

conferențiar universitar interimar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În acest articol autorul vorbește despre importanța interpretării gamelor și arpegiilor la instrumentele de suflat, etapa de pregătire tehnică, premergătoare următoarelor etape de lucru asupra studiilor și creațiilor artistice. Pune accent pe neajunsurile tipice întâlnite la interpretării la instrumentele de suflat, arată căile prin care pot fi înlăturate. Pentru a realiza scopul principal în procesul studierii gamelor și arpegiilor, recomandă să fie respectate următoarele principii: lucrul asupra inițierii și producerii sunetului; consolidarea mușchilor aparatului interpretativ; respirația interpretativă corectă; obținerea egalării volumului sonorizării pe întregul diapazon; mișcarea sincronizată a degetelor, buzelor, limbii și organului respirator.

Cuvinte-cheie: alămuri, metodică, instrumente, interpret, arpegii, game, sunet, note, pedagog.

In this article, the author speaks about the importance of playing scales and arpeggios on wind instruments, the stage of technical training proceeding the next stages of working on etudes and artistic creations. Emphasis is laid on the typical difficulties the performers meet with when playing wind instruments and the author shows the way these difficulties can be removed. To achieve the main purpose while playing scales and arpeggios it is recommended to respect the following principles: to work on initiating and producing the sound; to strengthen the muscles of the interpretative apparatus; to obtain correct interpretative breathing; to obtain a full range sound reinforcement volume; to have a synchronized movement of the fingers, lips, tongue and breathing apparatus.

Keywords: the brass, method, instrument, performer, arpeggios, scales, sound, notes (music), teacher.

Este bine cunoscut faptul că *metodica* studierii interpretării la un oarecare instrument muzical face parte din pedagogia muzicală. După cum scrie A.Fedotov în lucrarea sa *Metodica studierii interpretării la instrumentele de suflat*, cuvântul „metodică“ este de proveniență grecească, ceea ce în traducere înseamnă „calea spre ceva” [1, p. 15]. Altfel spus, *metodica* este o îmbinare de capacități sau procedee de îndeplinire a unui lucru. În cazul nostru concret, este vorba de calea pe care trebuie să o parcurgem pentru a învăța elevul sau studentul să cânte la un *instrument* de suflat. Alături de celelalte discipline muzical-teoretice, *metodica* contribuie în educarea culturii muzicale generale a viitorilor interpreți. *Metodica* este mai aproape de *instrumentul* special, spre deosebire de celelalte discipline muzicale, ca urmare oferă posibilitatea de a contribui nemijlocit la calitatea pregătirii *interpretelor*.

În practica educațională, *metodica* de studiere a interpretării la *instrumentele* de suflat și-a făcut apariția mai târziu, deoarece instrumentele de suflat din lemn nu erau perfecte în construcția lor, iar cele de *alamă* erau naturale și nu dispuneau de cromatism, fiind utilizate ca *instrumente* acompaniatoare. Mai multe generații de muzicieni dotați, interpreți iluștri și *pedagogi* experimentați au depus eforturile lor zilnice și practica cotidiană în această știință, îmbunătățind-o cu date și nuanțe noi.

În Moldova învățământul muzical profesional a luat naștere la începutul sec. al XX-lea (1900), când a fost deschis liceul de muzică. Mai târziu, între anii 1919 și 1936, la Chișinău se deschid consecutiv trei Conservatoare, dintre care două au fost particulare, iar cel de-al treilea – Conservatorul Municipal *Unirea*. Pe baza acestuia în anul 1940 în Moldova a fost deschisă prima instituție muzical-artistică de învățământ superior – Conservatorul de Stat în numele lui G.Musicescu.

Interpretarea muzicală la *instrumentele* de suflat este un proces activ la baza căruia stă activitatea psihico-fiziologică complexă a interpretului. *Interpretul* trebuie să dispună de un șir de componente ca văzul, auzul, memoria, simțul ritmic, simțul mișcării musculare a diferitelor organe, simțul caracterului piesei muzicale interpretate etc.

Profesorul B.Dikov scria: „*Interpretul* la orice instrument trebuie să coordoneze activitatea unui șir de componente: vederea, auzul, memoria, simțul mișcării musculare a diferitelor organe, imaginația mu-

zical-estetică, efortul fizic depus ș.a. Anume această diversitate a mișcărilor psiho-fizice, depuse de către interpret în timpul cântatului și determină aspectul complex al tehnicii muzical-interpretative” [2, p. 35].

Aceste probleme au început să fie studiate încă în secolele XVIII-XIX, de către pedagogia muzicală. În sec. XIX unii cercetători încercau să găsească răspuns la aceste întrebări dar greșeala lor consta în faptul că în procesul de studiere a problemei porneau nu de la, cauzele care puneau începuturile unor sau altor fenomene artistice, dar de la consecințele acestora. De exemplu, dacă doreau să pătrundă în secretele măiestriei unui interpret virtuoz, apoi cercetau de-a amănuntul aparatul interpretativ, tehnica mișcării mușchilor, studiau mecanismul mișcării mâinii, palmei, degetelor și altele, altfel spus studiau efectele tehnicii de mișcare și nu cauzele care au contribuit la demararea acestui proces.

Pentru a deveni *interpret* profesionist fiecare muzician trebuie să-și cultive deprinderea de a studia conștient materialul muzical. La etapa inițială acest lucru se produce sub supravegherea și indicațiile profesorului, ulterior de sine stătător. În practica interpretativă sunt cunoscute două aspecte ale materialului ce urmează a fi studiat:

1. instructiv - ce include *game*, *arpegii*, diferite exerciții și studii.
2. artistic - ce include diferite creații muzicale, piese cu acompaniament la pian, ansamblu de cameră, lucrări orchestrale.

De aceste două aspecte ar trebui să țină cont profesorul când elaborează planurile de studii, programele individuale ale elevului (studentului), începând cu școlile muzicale pentru copii, liceele, colegiile de muzică și terminând cu AMTAP.

Procesul de interpretare la *instrumentele* de suflat este mai complicat decât la instrumentele cu claviatură, corzi și percuție, deoarece sunt implicați componenți suplimentari, cum ar fi funcția limbii *interpretului*, funcția buzelor, respirația interpretativă plus un efort fizic sporit.

Antrenamentul sistematic al aparatului labial, care are pentru instrumentist o însemnătate primordială, trebuie să urmărească două obiective principale: dezvoltarea forței buzelor, a rezistenței și dezvoltarea mobilității buzelor, a flexibilității acestora.

Dezvoltarea rezistenței buzelor se manifestă prin capacitatea lor de a fi în măsură să suporte un mare și îndelungat efort. Aceasta necesită timp și ocupație sistematică.

Studiul pentru obținerea rezistenței buzelor trebuie să înceapă din faza inițială a studiului *instrumentului*. Desigur, profesorul trebuie să dea indicații clare privind exercițiile și metode adecvate pentru studierea lor.

Pentru a obține rezistența aparatului labial și formarea ambușurii instrumentistului, un folos real îi poate aduce cântarea sunetelor de lungă durată în nuanțe de la pp la ff în crescendo și diminuendo. Spre exemplu, interpretarea acestor exerciții reprezintă o formă de lucru din cele mai răspândite și este recomandată tuturor *interpreților*, neluând în considerație nivelul lor profesional. Din practică cunoaștem că *notele* prelungite se interpretează în mai multe variante:

- a). Unii interpreți le cântă în mișcare cromatică, exemplu 1 mai întâi în jos, apoi în sus;

The image shows a musical exercise in 4/4 time, consisting of four measures of six notes each. The notes are half notes. The first measure starts on G4 (G4) and descends chromatically: F#4, E4, D4, C4, B3, A3. The second measure continues the descent: G3, F3, E3, D3, C3, B2. The third measure ascends chromatically: A2, B2, C3, D3, E3, F3. The fourth measure continues the ascent: G3, A3, B3, C4, D4, E4. The exercise ends with a double bar line.

b) Și de sus în jos în ordine consecutivă, exemplu nr.2.

Altă variantă recomandată – mișcarea treptată, pe rând în sus și în jos de la *sunetul* stabil la mijlocul diapazonului. Exemplu nr.3

În baza recomandărilor renumiților *interpreți-pedagogi* ca M.Tabakov, B.Dikov, G.Orvid, V.Blajevici și alții, cea mai rațională variantă este interpretarea *sunetelor* prelungite construite în formă de arpeggiu. Efectul lor constă în următoarele două momente: în primul rând, interpretul pierde mai puțin timp la încălzirea aparatului interpretativ pe întregul diapazon al *instrumentului*, în al doilea rând ,care este mai important ,cântând sunetele arpeggiato, interpretul controlează mai ușor precizia intonației.

The image shows five staves of musical notation, each representing an exercise. The exercises are numbered 25, 33, 41, 49, and 58. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are written on a five-line staff, and some notes are marked with accidentals (sharps or naturals). The exercises consist of a sequence of notes, with some notes marked with accidentals (sharps or naturals).

Aceste exerciții oferă posibilitatea de a cuprinde în întregime diapazonul *instrumentului*. Schimbarea registrelor de jos în sus ne ajută să obținem sunetul dorit, totodată întărind mușchii aparatului interpretativ.

Mai multe generații de interpreți și *pedagogi* vorbesc despre necesitatea lucrului asupra *gamelor* și *arpegiilor* pentru formarea măiestriei interpretative a *interpreților* la *instrumentele* de suflat. Anume *gamele* și *arpegiile* sunt în postura de mijloace verificate pentru dezvoltarea multilaterală a tehnicii interpretative. Pentru *interpreții* la *instrumentele* de suflat lucrul sistematic asupra *gamelor* și *arpegiilor* este util în mai multe atitudini, deoarece ne oferă următoarele posibilități: dezvoltarea corectă a sincronizării mișcărilor degetelor cu funcțiile buzelor, limbii și a respirației; formarea deprinderilor de intonare clară; însușirea, interpretării sistematice; obținerea deprinderilor digitației corecte, și în final, însușirea diferitor tipuri a facturii instrumentale.

Referitor la lucrul asupra *gamelor* B.Dikov scrie: „într-adevăr, pasajele sub formă de *game* și *arpegii* neobișnuit de efectiv dezvoltă tehnica mișcării degetelor, care sunt foarte importante în cântatul la *instrumentele* de suflat din lemn” [2, p. 26]. Autorul accentuează că la *interpreții* la *instrumentele* de suflat din lemn această *metodă* se dezvoltă pe două direcții: interpretarea *gamelor* dezvoltă principalul – succesiunea sau consecvența mișcării degetelor, dar cântatul a diferitor *arpegii* ajută interpretului la însușirea combinată a mișcării degetelor. Asupra *interpreților* la *instrumentele* de suflat din alamă această legitate nu se răsfrânge, deoarece lipsește specificul mișcării degetelor descris mai sus,

În afară de aceasta, importanța mișcării degetelor pentru *interpreții* la *instrumentele* de suflat din *alamă* este limitată, deoarece un moment mai important al tehnicii interpretative pentru ei îl prezintă activitatea complicată a aparatului labial.

Ceea ce se referă la realizarea sincronizării între componenții diferiți ai aparatului interpretativ (buze – limbă – respirație ~ degete), această reciprocitate este importantă deopotrivă pentru *interpreții* la toate *instrumentele* de suflat și se dezvoltă mai efectiv în procesul cântării *gamelor* și *arpegiilor*.

În continuare B.Dikov spune: „Anume *gamele* și *arpegiile* servesc pentru *interpreți* drept „o piatră de încercare” excelentă pentru verificarea calității atacului *sunetului*; în baza căruia se coordonează întreaga activitate a aparatului interpretativ” [2, p. 30].

Gamele și arpegiile sunt un mijloc excelent pentru realizarea unei omogenități sonore unitare pe toată întinderea *instrumentelor* de suflat, pentru obținerea unei sunări pline și elastice, pentru dezvoltarea intonării clare, în procesul interpretării.

O importanță deosebită au *gamele și arpegiile* pentru formarea interpretării muzicale ritmice și obținerea deprinderilor în privința digitației de bază și ajutoare.

Este cunoscut că în orîșicare creație muzicală, întotdeauna, întâlnim pasaje în formă de *game* sau *arpegi*. De aceea interpretarea *gamelor și arpegiilor* oferă posibilitate *interpretului* să utilizeze formule tehnice „de-a gata” și prin urmare – să scurteze perioada de însușire a creației muzicale, din punct de vedere tehnic.

În practica studierii la *instrumentele* de suflat se întâlnesc diferite variante de interpretare a *gamelor și arpegiilor*. *Interpreții* la toate *instrumentele* de suflat utilizează *gamele* diatonice (majore și minore); *gamele* cromatice; *gamele* cu tonuri întregi.

Cele mai răspândite sunt *gamele* diatonice, majore și minore. Dar în dependență de schimbarea unor trepte ale acordului, *gamele* majore și minore pot fi naturale.

O largă răspândire în practica *interpreților la instrumentele* de suflat o au *gamele* cromatice. Acestea se formează, prin suplinirea tonurilor întregi ale gamei majore sau minore cu jumătăți de ton.

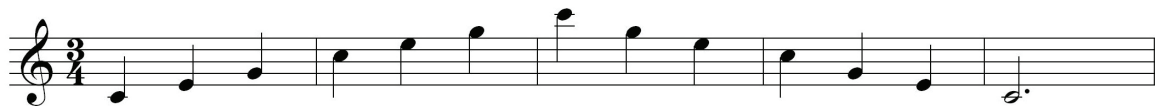
În cântatul la majoritatea *instrumentelor* de suflat pasajele cromatice sunt utilizate frecvent ca procedeu tehnic cu efect. Aceasta nu se referă la interpretarea la trombon. Pentru interpreții la trombon *gama* cromatică este mai dificil de cântat, prin urmare pasajele cromatice în cântatul la trombon sunt utilizate mai rar.

În afară de *gamele* diatonice și cromatice, în practica *interpreților la instrumentele* de suflat rareori sunt utilizate *gamele* de tonuri întregi. Aceste *game* sunt utilizate în baza crescândă sau descrescândă a mișcării melodice pe tonuri întregi.



Un loc însemnat în practica interpreților la *instrumentele* de suflat îl ocupă mai multe tipuri de *arpegii*, esența cărora constă în reproducerea în succesiunea *sunetelor* acordului. Exemple 1-7.

Ex.1. Arpegiul trisonului în mișcare directă.



Ex.2. Arpegiul trisonului inversat.



Ex.3. Arpegiul trisonului prin răsturnări.



Ex.4. Arpegiul dominant septacordului în mișcare directă.



Ex.5. Arpegiul septacordului de dominantă prin răsturnări.



Ex.6. Arpegiul septacordului micșorat (de sensibilă) în stare directă



Ex.7. Arpegiul septacordului micșorat (de sensibilă) prin răsturnări.



În concluzie menționăm că *gamele și arpegiile* contribuie la însușirea de către *interpreți* a diferitor feluri de factură instrumentală.

Referințe bibliografice

1. ФЕДОТОВ, А. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. Москва, 1962.
2. ДИКОВ, Б.; ФЕДОТОВ, А. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. Москва, 1975.