

**MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
FACULTATEA ARTĂ MUZICALĂ
DEPARTAMENTUL INSTRUMENTE ORCHESTRALE**

Alexandru URECHE

**Însușirea principiilor intonative
de interpretare la vioară
în baza celor 42 de studii de Rudolf Kreutzer**

**Suport de curs pentru disciplina Instrument (vioară)
Programul de studii 0215.1/ Interpretare Instrumentală**

Chișinău, 2026

Alexandru Ureche

Însușirea principiilor intonative de interpretare la vioară în baza celor 42 de studii de Rudolf Kreutzer

CZU 78.071.2(44):780.614.332(075.8)

U 75

**ÎNSUȘIREA PRINCIPIILOR INTONATIVE DE INTERPRETARE LA
VIOARĂ ÎN BAZA CELOR 42 DE STUDII DE RUDOLF KREUTZER**
suport de curs

Autor: **ALEXANDRU URECHE**, doctor în arte, lector universitar, Maestru în Artă, departamentul *Instrumente Orchestrale*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Redactor științific: **VICTORIA MELNIC**, doctor în studiul artelor și culturologie, profesor universitar, Maestru în Artă, departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Recenzenți: **VLADIMIR ANDRIEȘ**, doctor în studiul artelor și culturologie, profesor universitar, Maestru în Artă, departamentul *Instrumente Orchestrale*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ZINAIDA BRÎNZILĂ-COȘLEȚ, doctor în arte, lector universitar, Maestru în Artă, departamentul *Instrumente Orchestrale*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Recomandat spre publicare de Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (Proces-verbal nr. 15 din 08.09.2026)

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții din Republica Moldova

Ureche, Alexandru.

Însușirea principiilor intonative de interpretare la vioară în baza celor 42 de studii de Rudolf Kreutzer : Suport de curs pentru disciplina Instrument (vioară) : Programul de studii 0215.1/Interpretare Instrumentală / Alexandru Ureche ; redactor științific: Victoria Melnic ; Ministerul Culturii al Republicii Moldova, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Facultatea Artă Muzicală, Departamentul Instrumente Orchestrale. – Chișinău : AMTAP, 2026. – 50 p. : n. muz.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

Adnot. paral.: lb. rom., engl. – Bibliogr.: p. 49-50 (28 tit.).

ISMN 979-0-3480-0486-0. – Muzică (notație).

ISBN 978-9975-176-30-9 (PDF). – Text : electronic.

78.071.2(44):780.614.332(075.8)

U 75

© Alexandru Ureche

© AMTAP

CUPRINS

ADNOTARE	4
NOTE PRELIMINARE	5
INTRODUCERE	6
I. STUDIILE DE RUDOLF KREUTZER – FUNDAMENT AL PEDAGOGIEI VIOLONISTICE	9
I.1. Rudolf Kreutzer și școala violonistică franceză	10
I.2. Problema diferitor redacții ale studiilor	11
I.3. Intonația – una dintre problemele fundamentale în studiul viorii	12
I.4. Valoarea metodică a studiilor lui Kreutzer	14
II. RAPORTUL DINTRE TONALITATE, INTONAȚIE ȘI POZIȚIA MAINII STÂNGI ÎN STUDIILE LUI RUDOLF KREUTZER	16
II.1. Stabilizarea poziției naturale și reperul fiziologic al mâinii stângi	16
II.2. Studiul în mi-bemol major și prima semi-poziție	18
II.3. Studiul în mi-major și problema extensiei	19
II.4. Triada studiilor ca exercițiu de stabilizare a mâinii stângi	20
III. REPRE AUDITIVE ȘI FIZIOLOGICE ÎN STUDIILE NR. 9 ȘI 10	22
III.1. Reperul auditiv ca mijloc de verificare a intonației	22
III.2. Studiul nr. 9 – intonația verificată prin repetarea sunetului	23
III.3. Studiul nr. 10 – reperul auditiv multiplicat.....	27
III.4. Repere fiziologice în pozițiile superioare	28
III.5. Recomandări metodice	29
IV. NOTA SUSȚINUTĂ ȘI NOTA-AXĂ CA REPERE INTONATIVE ȘI FIZIOLOGICE ÎN STUDIILE NR. 29 ȘI 31	32
IV.1. Nota susținută ca reper auditiv și pozițional în studiul nr. 29	32
IV.2. Studiul 31 și principiul notei-axă	34
IV.3. Recomandări metodice	36
V. UTILIZAREA CORZILOR LIBERE CA REPERE AUDITIVE ȘI ARMONICE ÎN STUDIUL NR. 15	39
V.1. Studiul nr. 15 – coarda liberă ca reper obiectiv al intonației	39
V.2. Recomandări metodice	42
CONCLUZII	44
BIBLIOGRAFIE	49

ADNOTARE

Lucrarea metodică „Însușirea principiilor intonative de interpretare la vioară în baza celor 42 de studii de Rudolf Kreutzer” abordează una dintre problemele fundamentale ale tehnicii violonistice – formarea și stabilizarea intonației. Studiul evidențiază importanța relației dintre auz, memoria kinestezică și organizarea aparatului instrumental în procesul de obținere a unei intonații corecte.

Lucrarea valorifică potențialul pedagogic al celor 42 de studii de Rudolf Kreutzer, analizând procedeele prin care acestea contribuie la dezvoltarea controlului auditiv și tehnic. Sunt evidențiate utilizarea reperelor auditive și fiziologice, a sunetelor repetate, a notelor susținute, a notelor-axă și a corzilor libere. Un exemplu relevant îl constituie studiul nr. 15, în care corzile libere Re și La servesc drept repere pentru verificarea intonației.

Prin îmbinarea analizei tehnice cu cea muzicală, lucrarea demonstrează că intonația nu trebuie tratată ca un rezultat mecanic al poziționării degetelor, ci ca o deprindere conștientă, construită prin auz, control și orientare spațială. Valoarea practică a lucrării constă în oferirea profesorului și elevului a unor principii metodice aplicabile în procesul de studiu, în vederea formării unei tehnici violonistice stabile și conștiente.

Cuvinte-cheie: *Kreutzer, studii, intonația, metodă, poziție, reper, fiziologie, kinestezic*

ANNOTATION

The methodological work "Mastering the intonational principles of violin performance based on the 42 studies by Rudolf Kreutzer" focuses on one of the fundamental aspects of violin technique – the development and stabilization of intonation. The study emphasizes the essential relationship between hearing, kinesthetic memory and the organization of the instrumental apparatus in achieving accurate intonation.

The work explores the pedagogical potential of Rudolf Kreutzer's 42 Studies, highlighting the methods through which they contribute to the development of auditory and technical control. Particular attention is given to auditory and physiological reference points, repeated notes, sustained notes, axis notes and open strings. A significant example is Study No. 15, in which the open D and A strings serve as stable auditory references for checking the intonation of fingered notes.

By connecting technical analysis with musical interpretation, the work demonstrates that intonation should not be regarded as a merely mechanical result of finger placement, but as a conscious skill developed through hearing, control and spatial orientation. Its practical value lies in providing teachers and students with methodological principles that can be applied in the learning process, contributing to the development of stable, conscious and musically oriented violin technique.

Keywords: *Kreutzer, etudes, intonation, method, position, reference point, adaptation*

NOTE PRELIMINARE

Obiectivul general al prezentului suport de curs constă în formarea și consolidarea unei intonații stabile la vioară, prin utilizarea sistematică a celor 42 de studii de Rudolf Kreutzer ca material didactic de referință.

Obiective specifice:

- însușirea reperelor fiziologice ale poziției mâinii stângi și a rolului acestora în stabilizarea intonației;
- dezvoltarea capacității de verificare auditivă a sunetului prin repetare și prin raportare la corzile libere;
- formarea deprinderii de utilizare a notei susținute și a notei-axă ca repere intonative în pasaje cu note duble și acorduri;
- consolidarea legăturii dintre memoria auditivă și memoria musculară, ca fundament al orientării interne a mâinii stângi;
- dezvoltarea autonomiei în depistarea și corectarea erorilor de intonație, fără sprijin constant din partea profesorului.

Competențe profesionale:

- capacitatea de a identifica, analiza și corecta erorile de intonație în funcție de poziția mâinii stângi și de contextul tonal;
- capacitatea de a aplica principiul dublei verificări (auditive și fiziologice) în procesul de studiu individual;
- capacitatea de a selecta și utiliza studiile de Kreutzer adecvate unei probleme tehnice concrete.

Competențe transversale:

- dezvoltarea autocontrolului și a capacității de autoevaluare în procesul de exersare;
- formarea disciplinei de studiu sistematic și progresiv;
- capacitatea de concentrare susținută asupra unui obiectiv tehnic pe parcursul unei perioade extinse de exersare.

INTRODUCERE

Cerințele profesionale în domeniul artei interpretative la nivel mondial au crescut semnificativ în ultimele decenii, fapt determinat atât de diversificarea și dezvoltarea continuă a vieții muzicale, cât și de creșterea nivelului general de pregătire profesională a tinerilor interpreți. În prezent, accesul la o carieră interpretativă presupune nu doar talent artistic și disponibilitate creativă, ci și o pregătire tehnică solidă, o cultură muzicală complexă și capacitatea de a demonstra, în condiții de maximă exigență, un nivel interpretativ competitiv. Această realitate este amplificată de suprasaturarea pieței de muncă din domeniul artistic, unde numărul candidaților pentru un singur post poate fi foarte mare. Un exemplu relevant îl constituie situația din anul 2022, când Pittsburgh Symphony, Orchestra din Statele Unite ale Americii, a recepționat aproximativ 800 de cereri pentru audiția în vederea ocupării postului de prim flautist al orchestrei. Deși asemenea situații reprezintă cazuri extreme, ele reflectă în mod sugestiv gradul de competitivitate caracteristic mediului profesional contemporan.

În acest context, **actualitatea studiilor** dedicate formării și perfecționării competențelor interpretative devine evidentă. Pregătirea unui muzician capabil să facă față exigențelor profesionale presupune un proces educațional sistematic și progresiv, în cadrul căruia dezvoltarea tehnicii instrumentale trebuie să constituie una dintre componentele fundamentale. În cazul instrumentiștilor, competența profesională nu poate fi separată de gradul de însușire a instrumentului și de capacitatea de a utiliza mijloacele tehnice în mod conștient, eficient și expresiv. Prin urmare, educarea unor cadre competente, capabile să se adapteze cerințelor pieței profesionale și să manifeste o **stăpânire a instrumentului** bine fundamentată reprezintă o necesitate indispensabilă, care trebuie asigurată încă din perioada formării academice.

O măiestrie instrumentală solidă presupune mai mult decât executarea corectă a unor exerciții sau însușirea unui repertoriu. Ea implică formarea unor deprinderi stabile și transferabile, precum controlul aparatului instrumental, coordonarea mișcărilor, precizia tehnică, controlul intonației, regularitatea emisiei sonore, flexibilitatea gestului instrumental și capacitatea de a adapta mijloacele tehnice la cerințele muzicale ale unei lucrări. În cazul viorii, aceste aspecte sunt cu atât mai importante cu cât instrumentul nu dispune de repere fixe pentru determinarea înălțimii sunetelor, iar corectitudinea intonației depinde în mare măsură de coordonarea dintre auz, memorie auditivă, senzațiile kinestezice și mișcarea mâinii stângi.

Astfel, tema **pregătirii tehnice temeinice a interpreților instrumentiști** reprezintă **domeniul de studiu al acestui suport de curs**. Abordarea acestei problematice pornește de la

necesitatea de a oferi studentului un cadru metodic coerent pentru dezvoltarea și consolidarea deprinderilor tehnice indispensabile actului interpretativ. Studiul tehnic nu trebuie privit ca un scop izolat, separat de expresivitatea muzicală, ci ca un mijloc prin care interpretul dobândește libertatea necesară realizării intenției artistice. O tehnică bine fundamentată permite reducerea efortului inutil, creșterea siguranței interpretative și orientarea atenției către elementele de ordin muzical, expresiv și stilistic.

Avansarea în stăpânirea unui instrument muzical, fără suportul unor materiale didactice adecvate, precum studiile muzicale, este, în majoritatea cazurilor, dificilă și, cel puțin, nerecomandată. Studiile instrumentale ocupă un loc distinct în procesul de formare a violonistului, deoarece permit izolarea și exersarea unor probleme tehnice concrete într-un context muzical organizat. Spre deosebire de exercițiul mecanic, studiul muzical oferă posibilitatea dezvoltării simultane a preciziei tehnice, a auzului, a coordonării motrice și a gândirii muzicale. Alegerea și aplicarea judicioasă a acestora de către profesor constituie, prin urmare, un instrument pedagogic important în individualizarea procesului de instruire.

Acest **raționament** a determinat alegerea studiilor lui Rudolf Kreutzer drept material didactic principal pentru realizarea **obiectivului** de asigurare și consolidare a unei intonații stabile în procesul de interpretare la vioară. Studiile lui Kreutzer reprezintă un reper fundamental al pedagogiei violonistice, fiind utilizate de-a lungul timpului pentru dezvoltarea unui ansamblu complex de deprinderi tehnice. Valoarea lor metodică constă în posibilitatea de a aborda, într-o formă progresivă și sistematică, probleme precum schimbul de poziție, coordonarea mâinii stângi și a arcușului, claritatea articulației, regularitatea mișcărilor și, în mod special, controlul intonației.

Alegerea acestui material nu este întâmplătoare, întrucât stabilitatea intonației constituie una dintre condițiile fundamentale ale unei interpretări violonistice profesionale. Intonația corectă nu reprezintă exclusiv rezultatul unei bune memorări a pozițiilor degetelor, ci este consecința unui proces complex de anticipare auditivă, orientare spațială, coordonare motrică și verificare permanentă a rezultatului sonor. În acest sens, studiile lui Kreutzer pot fi valorificate nu doar pentru formarea unor reflexe tehnice, ci și pentru cultivarea unei atitudini conștiente față de sunet și față de relația dintre mișcarea instrumentală și rezultatul auditiv.

Prin urmare, **scopul final al suportului de curs** este de a contribui la formarea unui interpret violonist complet din punct de vedere tehnic, capabil să utilizeze mijloacele instrumentale cu siguranță, precizie și conștientizare artistică. Stabilitatea intonației este abordată în acest context nu ca un element tehnic singular, ci ca o componentă esențială a stăpânirii instrumentului, aflată în strânsă legătură cu calitatea sunetului, expresivitatea frazării

și libertatea interpretativă. Formarea unei intonații stabile trebuie, astfel, să conducă la dezvoltarea unei tehnici conștiente, în care fiecare acțiune instrumentală să fie justificată atât din punct de vedere fiziologic, cât și auditiv.

Metoda de bază aplicată în cadrul studiului este cea **logică**, prin intermediul căreia problemele tehnice sunt analizate, sistematizate și abordate într-o succesiune coerentă, de la elementele mai simple către cele mai complexe. Această metodă presupune conștientizarea relațiilor dintre cauză și efect în procesul instrumental și încurajează studentul să înțeleagă mecanismul unei acțiuni, nu doar să o reproducă în mod mecanic. Complementar, este utilizată **metoda observației**, indispensabilă procesului de formare instrumentală, deoarece permite identificarea particularităților individuale ale execuției și a eventualelor dificultăți tehnice.

În aplicarea acestor metode, un rol important îl ocupă utilizarea reperelor atât fiziologice, cât și auditive. Reperele fiziologice contribuie la conștientizarea poziției și a mișcărilor aparatului locomotor implicat în execuție, la identificarea senzațiilor musculare și kinestezice corecte și la evitarea tensiunilor inutile. Reperele auditive, la rândul lor, permit verificarea permanentă a rezultatului sonor și dezvoltarea capacității de autocontrol. Îmbinarea celor două categorii de repere creează premisele unei abordări integrale a procesului de învățare, în care mișcarea, senzația și auzul se află într-o relație permanentă de interdependență.

În consecință, suportul de curs își propune să valorifice potențialul metodic al studiilor de Rudolf Kreutzer în procesul de formare a unei tehnici violonistice stabile și conștiente, cu accent asupra intonației. Abordarea propusă urmărește nu doar obținerea unui rezultat sonor corect, ci formarea mecanismelor prin care studentul ajunge să controleze, să verifice și să corecteze în mod autonom propria execuție. În această perspectivă, studiul tehnic devine o etapă esențială a formării interpretului, contribuind la dezvoltarea unei măiestrii instrumentale sigure și la pregătirea acestuia pentru cerințele complexe ale artei interpretative contemporane.

I. STUDIILE DE RUDOLF KREUTZER – FUNDAMENT AL PEDAGOGIEI VIOLONISTICE

Este bine cunoscut faptul că cele 42 de studii de Rudolf Kreutzer reprezintă una dintre lucrările fundamentale ale pedagogiei violonistice. De-a lungul a mai bine de două secole, această culegere și-a păstrat un loc privilegiat în procesul de formare a violoniștilor, devenind, în multe sisteme de învățământ muzical, o veritabilă carte de căpătâi. Probabil că există puține școli sau metode violonistice care să nu fi recurs, într-o formă sau alta, la materialul pedagogic oferit de Kreutzer. De la elevii instituțiilor de învățământ muzical și ai studiourilor de profil până la interpreții consacrați, generații succesive de violoniști au beneficiat de valoarea didactică și artistică a acestor studii.

Importanța lor nu poate fi explicată exclusiv prin vechimea sau autoritatea tradiției. Studiile lui Kreutzer au supraviețuit schimbărilor de stil, de metodă și de concepție pedagogică tocmai datorită faptului că abordează o serie de probleme fundamentale ale tehnicii violonistice care rămân actuale indiferent de epocă. Poziția mâinii stângi, stabilitatea intonației, coordonarea dintre mâna stângă și mâna dreaptă, diferitele tipuri de articulație, schimburile de poziție, distribuirea arcușului, dezvoltarea independenței degetelor și controlul calității sonore sunt doar câteva dintre aspectele care pot fi cultivate prin intermediul acestui repertoriu.

Dacă Hans von Bulov considera *Clavier-ul bine temperat* de Johann Sebastian Bach drept „Vechiul Testament al pianiștilor” [6, p.386], atunci, prin analogie, putem afirma că studiile lui Rudolf Kreutzer reprezintă una dintre „școlile” fundamentale ale violoniștilor. Comparația este justificată nu numai prin frecvența cu care cele două lucrări sunt întâlnite în procesul de formare a interpreților, ci și prin caracterul lor sistematic. Asemenea lucrării lui Bach, studiile lui Kreutzer depășesc cu mult statutul unor simple exerciții tehnice. Ele constituie un material artistic și pedagogic complex, în care dificultatea tehnică este integrată într-un discurs muzical coerent.

Unul dintre cele mai importante avantaje ale acestei culegeri constă în diversitatea problemelor tehnice abordate. Studiile nu urmăresc dezvoltarea unei singure deprinderi, ci creează, în ansamblu, un sistem aproape enciclopedic al tehnicii violonistice de bază. În același timp, autorul evită caracterul mecanic al exercițiului pur tehnic. Majoritatea studiilor posedă o structură melodică și armonică bine definită, iar formulele tehnice sunt organizate în așa fel încât să solicite permanent atenția muzicală a interpretului.

Această particularitate este deosebit de importantă din punct de vedere pedagogic. Elevul nu este pus în situația de a repeta o formulă lipsită de sens muzical, ci trebuie să rezolve simultan o problemă tehnică și una interpretativă. Prin urmare, deprinderea motrică se formează în strânsă legătură cu auzul, memoria muzicală, frazarea și simțul tonal. În acest mod, studiul tehnic devine parte integrantă a procesului artistic și nu un exercițiu separat de muzică.

Un alt aspect remarcabil îl reprezintă limbajul armonic al studiilor. Tonalitățile selectate de autor nu par a fi întotdeauna rezultatul unei simple convenții de scriere, ci servesc unor obiective metodice concrete. Schimbarea tonalității poate modifica poziția degetelor, raporturile dintre degetele adiacente, frecvența anumitor extensii sau tipul de coordonare necesar între mâna stângă și arcuș. În consecință, materialul armonic devine, el însuși, un instrument pedagogic.

În acest sens, tonalitatea nu trebuie privită numai ca un element al discursului muzical, ci și ca un factor care condiționează mecanica interpretării. Aceeași formulă melodică, transpusă într-o altă tonalitate, poate genera o dificultate tehnică diferită. Elevul este astfel obligat să nu memoreze mecanic o succesiune de mișcări, ci să dezvolte capacitatea de orientare pe tastieră și de adaptare a aparatului instrumental la situații noi.

Scriitura studiilor denotă, prin urmare, o cunoaștere profundă a armoniei, o imaginație tematică bogată și o înțelegere remarcabilă a posibilităților tehnice ale violonului. Îmbinarea acestor componente – tehnică, armonică, melodică și pedagogică – explică în mare măsură longevitatea și eficiența acestei culegeri. Studiile lui Kreutzer pot fi abordate la diferite niveluri de pregătire, iar profesorul are posibilitatea de a adapta obiectivul fiecărui studiu la necesitățile concrete ale elevului.

I.1. RUDOLF KREUTZER ȘI ȘCOALA VIOLONISTICĂ FRANCEZĂ

Marele violonist, profesor, compozitor și dirijor francez de origine germană Rudolf Kreutzer (1766–1831) face parte din generația de aur a școlii violonistice franceze, fiind unul dintre cei mai importanți exponenți ai acesteia. Alături de Pierre Rode și Pierre Baillot, Kreutzer este considerat unul dintre fondatorii tradiției violonistice franceze moderne, tradiție care avea să exercite o influență considerabilă asupra dezvoltării ulterioare a artei interpretative europene [23, p.3].

Perioada imediat precedentă a fost marcată de afirmarea la Paris a violonistului italian Giovanni Battista Viotti, a cărui activitate a avut o influență decisivă asupra formării școlii franceze. În istoria violonisticii, Viotti este adesea considerat unul dintre principalii transmițători ai tradiției italiene către spațiul francez. Importanța sa este legată atât de

activitatea concertistică, cât și de principiile sale de interpretare și pedagogie, care au contribuit la apariția unei noi concepții asupra sunetului, frazării și tehnicii violonistice [19, p.114].

Kreutzer a beneficiat de o pregătire solidă încă din copilărie, începând studiile în mediul familial. Talentul său excepțional i-a permis să se afirme relativ devreme ca interpret, iar ulterior activitatea pedagogică și componistică i-a consolidat poziția în viața muzicală franceză.

Un moment fundamental în cariera sa îl constituie activitatea desfășurată la Conservatorul din Paris. Instituția, fondată în 1795, avea să devină unul dintre principalele centre europene de formare profesională a muzicienilor. Activitatea lui Kreutzer în cadrul acesteia a contribuit la sistematizarea și transmiterea principiilor școlii violonistice franceze către generațiile următoare.

Valoarea pedagogică a lui Kreutzer trebuie privită în contextul acestei activități. El nu a fost doar un virtuoz care a transferat elevilor propriile sale deprinderi tehnice, ci un profesor preocupat de organizarea sistematică a procesului de formare. Studiile sale reflectă tocmai această preocupare: fiecare exercițiu presupune o problemă concretă, dar, în același timp, solicită dezvoltarea unui ansamblu de deprinderi interdependente.

Activitatea sa componistică este, de asemenea, relevantă pentru înțelegerea stilului studiilor. Kreutzer a fost autorul unui număr considerabil de lucrări scenice și instrumentale, iar experiența sa componistică se reflectă în caracterul muzical al exercițiilor. Acestea nu sunt formule abstracte, ci miniaturi cu profil melodic, caracter, tensiune și direcție armonică.

Prin această particularitate, Kreutzer se situează într-o zonă de interferență între pedagogie și creație artistică. Studiul tehnic nu este separat de muzică, ci devine un mijloc prin care elevul este introdus în logica discursului interpretativ. Tocmai această combinație explică de ce studiile pot fi utile nu doar pentru dezvoltarea dexterității, ci și pentru cultivarea unei concepții muzicale mature.

I.2. REDACȚII ȘI VERSIUNI EDITORIALE ALE STUDIILOR

Un aspect important care trebuie menționat de la început îl constituie existența mai multor redacții ale celor 42 de studii. Acestea diferă nu numai prin digitațiile și arcușele propuse de diferiți pedagogi, ci, în unele cazuri, și prin numerotarea studiilor. Ca urmare, același studiu poate apărea sub numere diferite în ediții sau redacții distincte.

Acest aspect este important pentru activitatea pedagogică, deoarece digitația și arcușele nu reprezintă simple indicații editoriale. Ele pot modifica substanțial modul în care este rezolvată o problemă tehnică. O anumită digitație poate favoriza stabilitatea intonației, alta

poate urmări fluiditatea schimbărilor de poziție, iar o anumită distribuire a arcușului poate avea drept scop dezvoltarea uniformității sunetului sau a independenței mâinii drepte.

Din punct de vedere istoric, redacția de autor prezintă o importanță deosebită, deoarece permite apropierea de concepția originală a lui Kreutzer [21, p.1] . Din punct de vedere strict metodic însă, unele dintre redacțiile ulterioare au căpătat o răspândire considerabilă datorită autorității pedagogice a celor care le-au realizat.

Printre cele mai cunoscute se numără redacțiile asociate cu Carl Flesch [8, p.109] și Abram Iampolski. Ambii pedagogi au aparținut unor tradiții violonistice de mare prestigiu și au contribuit, prin propriile lor lucrări metodice și prin activitatea didactică, la dezvoltarea pedagogiei moderne a viorii.

Iampolski este considerat unul dintre reprezentanții importanți ai școlii violonistice sovietice [18, p.5]. Activitatea sa pedagogică a avut o influență majoră asupra mai multor generații de interpreți, printre discipolii săi numărându-se violoniști consacrați precum Leonid Kogan și Julian Sitkovetsky. Importanța sa nu se limitează la activitatea de profesor, Iampolski realizând și numeroase redacții ale unor lucrări importante din repertoriul pedagogic și concertistic violonistic.

În contextul istoric și cultural în care s-a dezvoltat școala violonistică din Basarabia, redacția lui Iampolski a avut o circulație deosebit de largă. Ea a fost prezentă în numeroase biblioteci publice și personale și a contribuit la formarea mai multor generații de violoniști. Din acest motiv, în cadrul prezentului suport metodic, referințele la studiile lui Kreutzer vor avea drept punct de reper, în primul rând, această variantă, cu menționarea altor redacții atunci când diferențele dintre acestea prezintă importanță pentru problema analizată.

Această precizare este necesară pentru evitarea unei posibile confuzii. Numărul unui studiu nu este întotdeauna suficient pentru identificarea lui, mai ales în cazul utilizării unor ediții diferite. Într-o abordare metodică riguroasă, este recomandabil ca profesorul și elevul să țină cont nu numai de numerotare, ci și de tonalitate, structură și materialul muzical propriu-zis.

I.3. INTONAȚIA – UNA DINTRE PROBLEMELE FUNDAMENTALE ÎN STUDIUL VIORII

Intonația, alături de emiterea sunetului și ritm, reprezintă unul dintre cei trei piloni fundamentali ai interpretării muzicale. În cazul viorii, problema intonației dobândește o importanță deosebită datorită particularității constructive a instrumentului. Spre deosebire de instrumentele cu claviatură sau de alte instrumente la care înălțimea sunetului este determinată

mecanic prin existența unor repere fixe, violonistul trebuie să stabilească în permanență, prin poziționarea degetului pe coardă, înălțimea exactă a sunetului.

Această particularitate transformă intonația într-un proces activ, care presupune participarea simultană a auzului, memoriei musculare și controlului motor. Degetul nu poate fi așezat pur și simplu într-un loc „aproximativ corect”. Poziția sa trebuie verificată și ajustată în funcție de contextul melodic și armonic, de tonalitate, de poziția pe tastieră și de raporturile dintre sunetele succesive.

Din acest motiv, ar fi greșit să pornim de la premisa că un anumit set de exerciții, oricât de ingenios și eficient ar fi, poate garanta o intonație precisă doar prin simpla parcurgere a materialului. Principiile de bază ale intonației trebuie explicate, demonstrate și însușite conștient în cadrul lecției de vioară. Elevul trebuie să înțeleagă relațiile dintre sunete, să dezvolte capacitatea de anticipare auditivă și să poată identifica și corecta propriile abateri de intonație.

Totuși, un material didactic bine conceput poate facilita în mod semnificativ acest proces. Tocmai aici se manifestă una dintre principalele calități ale studiilor lui Kreutzer. Materialul muzical oferă numeroase situații în care elevul este obligat să controleze permanent poziția degetelor și relațiile dintre sunete. În loc să exerseze intonația printr-o serie de sunete izolate, elevul este pus în fața unor formule melodice și armonice care creează un context auditiv coerent.

Acest context este esențial. Un sunet nu trebuie perceput doar ca o frecvență izolată, ci ca parte a unei relații. Într-o succesiune melodică, fiecare sunet dobândește o anumită funcție în raport cu celelalte. Prin urmare, o intonație corectă nu înseamnă doar atingerea individuală a unor înălțimi corecte, ci și înțelegerea relațiilor dintre ele.

Studiile lui Kreutzer favorizează tocmai acest tip de audiție relațională. Succesiunile melodice, formulele repetitive, schimbările de poziție și deplasările în diferite registre creează permanent situații în care elevul trebuie să anticipeze următorul sunet. Această anticipare este una dintre condițiile esențiale ale unei intonații stabile.

În același timp, studiile dezvoltă legătura dintre intonație și poziția mâinii stângi. O intonație sigură nu poate exista în absența unei organizări eficiente a aparatului tehnic. Degetele trebuie să acționeze independent, dar mâna trebuie să rămână stabilă și flexibilă. Deplasarea degetelor trebuie realizată fără tensiuni inutile, iar schimbările de poziție trebuie pregătite atât fizic, cât și auditiv.

Prin urmare, problema intonației nu poate fi separată de problema tehnicii. O poziție incorectă a mâinii, o tensiune musculară excesivă sau o coordonare deficitară între degete pot produce erori de intonație chiar și atunci când elevul are un auz muzical bine dezvoltat. Invers,

o organizare tehnică eficientă facilitează controlul auditiv și permite corectarea rapidă a eventualelor abateri.

I.4. VALOAREA METODICĂ A STUDIILOR LUI KREUTZER

Punctul forte al studiilor lui Kreutzer constă, așadar, în faptul că ele transformă problemele tehnice în probleme muzicale. Elevul nu exersează pur și simplu mișcarea degetelor, ci trebuie să execute o frază; nu schimbă mecanic poziția, ci trebuie să păstreze continuitatea liniei melodice; nu repetă un anumit tip de arcuș doar pentru dezvoltarea musculaturii, ci trebuie să mențină în același timp calitatea și direcția sunetului.

Această unitate dintre tehnică și muzică este fundamentală pentru pedagogia instrumentului. Scopul tehnicii nu este tehnica însăși, ci posibilitatea de a realiza intenția muzicală cu cât mai puține impedimente. Un aparat tehnic bine format trebuie să ofere libertate interpretativă, iar nu să devină un scop în sine.

Din această perspectivă, cele 42 de studii pot fi privite ca un sistem progresiv de rezolvare a problemelor. Chiar dacă fiecare studiu are o identitate proprie, ansamblul lor permite profesorului să construiască o succesiune logică de obiective: de la stabilizarea poziției și a intonației până la dezvoltarea coordonării complexe dintre mâini, de la controlul degetelor până la schimburi de poziție și combinarea mai multor procedee tehnice.

Un alt avantaj constă în posibilitatea utilizării selective a materialului. Nu este obligatoriu ca fiecare elev să parcurgă studiile în aceeași ordine sau cu același obiectiv. Profesorul poate extrage dintr-un anumit studiu exerciții potrivite pentru o problemă concretă, poate modifica tempoul, poate izola anumite formule sau poate utiliza diferite variante de arcuș și digitație.

În acest fel, studiile devin un instrument flexibil al profesorului. Ele nu oferă o rețetă rigidă, ci un material de lucru care poate fi adaptat particularităților fiecărui elev.

Este important, de asemenea, ca studiile să nu fie abordate exclusiv sub aspectul vitezei. O interpretare rapidă, dar lipsită de precizie, nu demonstrează însușirea tehnicii. Dimpotrivă, un tempo moderat permite observarea mai clară a intonației, a calității sunetului, a poziției mâinii și a coordonării mișcărilor. Creșterea treptată a tempoului trebuie să fie rezultatul stabilității tehnice și nu un substitut al acesteia.

În aceeași măsură, profesorul trebuie să urmărească dezvoltarea capacității elevului de a studia autonom. Studiile lui Kreutzer oferă un teren foarte potrivit pentru formarea acestei competențe, deoarece pot fi împărțite în secțiuni, analizate, repetate în formule diferite și

studiate cu obiective distincte. Elevul poate învăța astfel nu doar „cum să cânte un studiu”, ci și cum să abordeze o problemă tehnică.

În concluzie, valoarea celor 42 de studii ale lui Rudolf Kreutzer depășește cu mult statutul lor tradițional de repertoriu obligatoriu pentru violoniști. Ele reprezintă un sistem pedagogic complex în care tehnica este permanent raportată la muzicalitate, iar problemele mecanice sunt integrate într-un context melodic și armonic. Tocmai această îmbinare explică rezistența lor în timp și capacitatea de a rămâne relevante pentru pedagogia violonistică contemporană.

Pentru studiul viorii, Kreutzer nu oferă doar o colecție de exerciții, ci un model de gândire pedagogică: fiecare dificultate tehnică trebuie înțeleasă, auzită, controlată și, în cele din urmă, transformată într-un mijloc de exprimare muzicală. Din această perspectivă, studiile sale constituie nu numai un fundament al formării tehnice, ci și un instrument important pentru dezvoltarea unei conștiințe interpretative mature.

II. RAPORTUL DINTRE TONALITATE, ORGANIZAREA MAINII STÂNGI ȘI INTONAȚIE ÎN STUDIILE LUI RUDOLF KREUTZER

Deschizând caietul celor 42 de studii ale lui Rudolf Kreutzer, observăm imediat anumite principii de organizare a materialului muzical și o creștere progresivă a dificultății. Această organizare nu poate fi considerată întâmplătoare. Deși studiile nu constituie un tratat teoretic în sens strict și nu trebuie neapărat parcurse într-o ordine rigidă de către fiecare elev, succesiunea lor oferă profesorului numeroase indicii privind modul în care pot fi construite etapele procesului de formare tehnică.

Unul dintre cele mai importante criterii care trebuie urmărite este raportul dintre tonalitatea în care este scris studiul și configurația tehnică pe care aceasta o impune mâinii stângi. În cazul viorii, tonalitatea nu reprezintă doar o categorie teoretică, însușită prin intermediul semnelor de alterație de la cheie, ci influențează direct poziția degetelor, distanțele dintre acestea, necesitatea utilizării unor extensii și, implicit, stabilitatea intonației. Astfel, analiza tonalităților abordate de Kreutzer poate deveni un instrument metodic important pentru înțelegerea modului în care trebuie organizată mâna stângă.

II.1. STABILIZAREA POZIȚIEI NATURALE ȘI REPERUL FIZIOLOGIC AL MÂINII STÂNGI

Patru dintre primele cinci studii sunt scrise în Do major, tonalitate care, din punct de vedere pedagogic, prezintă avantaje evidente pentru etapa inițială a lucrului. Absența semnelor de alterație la armură permite elevului să urmărească mai ușor relațiile dintre sunete, iar configurația de bază a degetelor în prima poziție poate fi abordată fără dificultățile suplimentare produse de extensii sau de modificarea anumitor distanțe.

Această simplitate relativă a materialului tonal este extrem de utilă la începutul procesului de lucru, deoarece permite separarea și clarificarea unor probleme fundamentale. În primul rând, elevul trebuie să învețe să păstreze o poziție stabilă a mâinii stângi, să așeze corect degetele și să dezvolte o relație sigură între mișcarea acestora și percepția auditivă. Cu alte cuvinte, prima etapă nu trebuie să fie dominată de preocuparea pentru complexitatea tehnică, ci de constituirea unei baze solide pe care vor putea fi construite ulterior deprinderile mai complicate.

Este semnificativ faptul că, deși studiile nr. 2, 4 și 5 introduc dificultăți suplimentare în comparație cu studiul nr. 1, inclusiv treceri de poziție și diferite tipuri de trăsături de arcuș, ele păstrează aceeași tonalitate de bază. Din punct de vedere metodic, acest fapt poate fi exploatat de profesor în mod foarte eficient: modificând componenta tehnică, dar păstrând relativ

constant cadrul tonal, elevul poate fi determinat să se concentreze asupra noii probleme fără să fie obligat simultan să se adapteze unei configurații complet noi a mâinii stângi.

Prin urmare, studiul nr. 1 poate fi considerat un punct de plecare deosebit de potrivit pentru formarea unei intonații conștiente și stabile. La această etapă, profesorul trebuie să evite tentația de a urmări exclusiv fluiditatea sau viteza execuției. Prioritatea trebuie acordată calității fiecărui sunet, raportului dintre sunete și stabilității poziției mâinii.

Începerea lucrului cu studiul nr. 1 are, astfel, o justificare pedagogică simplă: atunci când materialul muzical nu solicită în mod excesiv aparatul tehnic, elevul poate concentra mai multă atenție asupra parametrilor fundamentali ai interpretării. În cazul de față, unul dintre acești parametri este intonația.

În procesul de formare a intonației, este deosebit de important ca elevul să-și construiască un reper fizic stabil. În prima poziție, profesorul trebuie să insiste asupra senzației constante a pragului, reper perceput fiziologic prin zona falangei a treia a degetului arătător. Acest contact, sau această senzație de proximitate față de prag, contribuie la stabilizarea poziției mâinii pe gâtul viorii.

Problema este una mai profundă decât pare la prima vedere. Un elev aflat la începutul studiului poate fi tentat să deplaseze inconștient întreaga mână înainte sau înapoi pe axa gâtului atunci când încearcă să găsească anumite sunete. Deplasarea poate fi foarte mică și, tocmai de aceea, greu de observat de către elev, însă consecințele ei asupra intonației pot fi considerabile. Odată modificată poziția de ansamblu a mâinii, raporturile dintre degete se schimbă, iar sunetele următoare devin instabile.

De aceea, este necesar ca elevul să distingă între mișcarea degetului și deplasarea mâinii. Degetele trebuie să se adapteze configurației muzicale, în timp ce mâna trebuie să-și păstreze, în limita cerințelor poziției respective, organizarea spațială fundamentală. Această distincție devine una dintre deprinderile esențiale ale tehnicii mâinii stângi.

Reperul fiziologic al pragului poate avea aici un rol deosebit de important. El transformă o noțiune abstractă – „păstrează prima poziție” – într-o senzație concretă pe care elevul o poate recunoaște și controla. Astfel, profesorul nu îi cere doar să „nu miște mâna”, ci îi oferă un reper prin care această stabilitate poate fi percepută corporal.

Trebuie însă subliniat faptul că reperul fiziologic nu înlocuiește controlul auditiv. El reprezintă un mijloc auxiliar de organizare a aparatului instrumental. Corectitudinea intonației trebuie verificată întotdeauna prin auz. Reperul fizic ajută la prevenirea deplasărilor inutile, în timp ce auzul confirmă corectitudinea rezultatului.

Această combinație între senzația corporală și controlul auditiv este esențială în formarea unei intonații sigure. Cu timpul, repetarea corectă a mișcărilor contribuie la formarea unei memorii kinestezice, astfel încât elevul nu mai este obligat să controleze conștient fiecare element al poziției. Mișcarea corectă devine treptat naturală și automatizată (Exemplul 1).

Exemplul 1. R. Kreutzer Studiul nr. 1 C-dur

Allegro moderato



II.2. STUDIUL ÎN MI BEMOL MAJOR ȘI PRIMA SEMI-POZIȚIE

În aceeași perspectivă trebuie analizat și studiul nr. 3, scris în Mi bemol major. Din punct de vedere tehnic, această tonalitate produce o situație diferită față de Do major și determină menținerea mâinii stângi într-o configurație de primă semi-poziție.

Trecerea de la o tonalitate fără alterații la una cu bemoli nu trebuie prezentată elevului ca o simplă schimbare a semnelor de la cheie. Ea trebuie înțeleasă ca o modificare concretă a raporturilor dintre degete. În cazul semi-poziției, mâna trebuie organizată astfel încât sunetele cerute de tonalitate să poată fi obținute fără ca elevul să recurgă la o deplasare accidentală a întregului ansamblu.

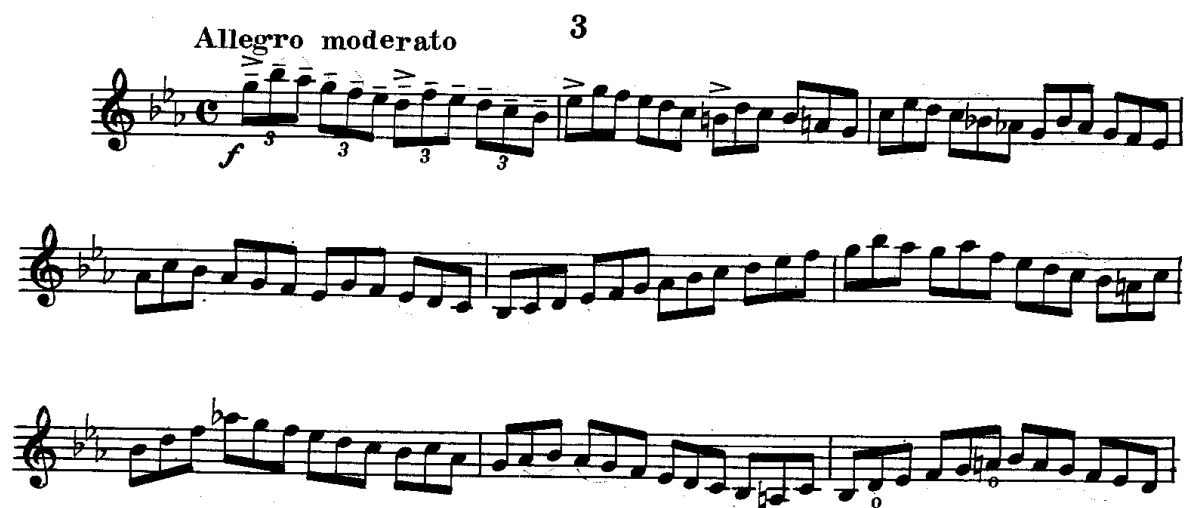
Aici revine în prim-plan problema pragului ca reper. Atunci când degetele trebuie adaptate unei noi configurații, există riscul ca elevul să încerce să „rezolve” dificultatea prin deplasarea mâinii. Această reacție este firească din punct de vedere psihomotor, dar este nedorită metodic. Mâna își pierde astfel stabilitatea, iar fiecare nouă intonație este compromisă de o poziționare nesigură.

În lucrul asupra studiului nr. 3, profesorul trebuie, prin urmare, să insiste asupra separării dintre adaptarea degetelor și deplasarea mâinii. Elevul trebuie să învețe că modificarea tonalității nu înseamnă, în mod automat, mutarea întregii mâini. Dimpotrivă, una dintre

competențele fundamentale ale tehnicii violonistice constă tocmai în capacitatea de a adapta degetele la diferite configurații fără pierderea organizării generale a mâinii (Exemplul 2).

În acest sens, studiul nr. 3 poate avea o valoare pedagogică mult mai mare decât simpla exersare a unei tonalități. El poate servi drept exercițiu pentru dezvoltarea independenței degetelor și pentru consolidarea senzației de stabilitate a mâinii în raport cu gâtul instrumentului.

Exemplul 2. R. Kreutzer Studiul nr. 3 Es-dur



II.3. STUDIUL ÎN MI MAJOR ȘI PROBLEMA EXTENSIEI

Un caz interesant îl constituie studiul nr. 8, scris în Mi major. Aici problema se complică prin configurația specifică a degetelor, în special prin utilizarea degetului al treilea în poziție extinsă pe anumite sunete, precum do diez, sol diez și re diez (Exemplul 3).

Extensia modifică în mod natural echilibrul obișnuit al mâinii. Atunci când unul sau mai multe degete sunt obligate să atingă puncte aflate la distanțe diferite față de configurația standard, elevul poate avea tendința de a deplasa întreaga mână în loc să realizeze adaptarea prin acțiunea degetelor și ajustarea elastică a aparatului mâinii stângi.

Acest fenomen este deosebit de relevant din punct de vedere metodic. Orice extensie trebuie să rămână o mișcare controlată a degetelor și a structurilor implicate în poziție, nu o deplasare necontrolată a mâinii pe axa gâtului. În caz contrar, elevul poate obține temporar impresia unei intonații corecte, dar aceasta este realizată printr-un procedeu instabil și greu de generalizat.

Din acest motiv, în studiul nr. 8 trebuie urmărită în mod special păstrarea reperului fiziologic al pragului. Elevul trebuie să învețe că, indiferent de modificarea configurației degetelor, relația fundamentală dintre mâna stângă și instrument trebuie să rămână controlată.

Este util ca profesorul să izoleze, la început, formulele care conțin extensiile și să le studieze într-un tempo redus. Atenția trebuie orientată spre două aspecte simultane: atingerea exactă a sunetului și păstrarea senzației de stabilitate a mâinii. Numai după ce aceste două componente au fost realizate separat și apoi simultan se poate trece la creșterea tempoului. Un principiu important care rezultă de aici este acela că dificultatea tonală trebuie analizată prin efectul ei asupra aparatului instrumental. Elevul nu trebuie să învețe doar „Mi major”, ci să înțeleagă ce schimbă această tonalitate în comportamentul degetelor și în organizarea mâinii.

Exemplul 3. R. Kreutzer Studiul nr. 8 E-dur



II.4. TRIADA STUDIILOR (nr. 1, 3 și 8)

CA EXERCIȚIU DE STABILIZARE A MÂINII STÂNGI

Din analiza studiilor nr. 1, 3 și 8 se conturează un principiu pedagogic general: reperul fiziologic trebuie păstrat cât mai constant, indiferent de configurația degetelor și de semnele de la armură.

Aceasta este o problemă deosebit de importantă în formarea elevului, deoarece există riscul ca acesta să asocieze în mod greșit anumite tonalități cu deplasări ale mâinii. De exemplu, atunci când întâlnește mai mulți diezi sau bemoli, elevul poate avea impresia că trebuie să „mute” mâna pentru a ajunge la sunetele respective. În realitate, în numeroase situații, schimbarea trebuie realizată prin reorganizarea degetelor și prin controlul flexibilității acestora, nu prin schimbarea întregii poziții.

Această distincție ajută la formarea unei tehnici stabile. Semnele de alterație de la armură trebuie percepute în primul rând ca informație muzicală și numai în al doilea rând ca indicație pentru modificarea poziției degetelor. Ele nu trebuie să declanșeze automat o reacție de deplasare a mâinii.

Din punct de vedere auditiv, acest principiu este la fel de important. Dacă fiecare tonalitate determină o nouă poziționare arbitrară a mâinii, elevul își pierde rapid reperele kinestezice și nu mai poate anticipa cu siguranță locul sunetelor. În schimb, menținerea unei relații stabile între mână și instrument permite construirea unei hărți tactile și auditive coerente a tastierei.

Prin urmare, profesorul trebuie să cultive simultan două forme de orientare: orientarea externă, vizuală și auditivă, și orientarea internă, kinestezică. Elevul trebuie să știe nu doar ce sunet urmează, ci și unde se află acesta în raport cu poziția mâinii și cu degetele vecine.

Din acest punct de vedere, studiile nr. 1, 3 și 8 pot fi privite împreună ca o veritabilă triadă metodică. Ele oferă situații diferite de organizare tonală și tehnică, însă pot fi unite printr-un obiectiv comun: formarea unei relații stabile între reperul fiziologic al mâinii și poziționarea degetelor.

Primul studiu oferă situația de bază, relativ simplă, în care elevul poate conștientiza reperul fără a fi suprasolicitat de dificultăți suplimentare. Studiul al treilea introduce modificarea produsă de prima semi-poziție și, prin urmare, solicită adaptarea degetelor fără pierderea stabilității mâinii. Studiul al optulea adaugă problema extensiei, obligând elevul să mențină aceeași orientare generală chiar în condițiile unei flexibilități mai mari a degetelor.

Tocmai această progresie face ca cele trei studii să poată fi utilizate în mod sistematic pentru consolidarea tehnicii mâinii stângi. Ele pot fi considerate un fel de „rodeo” pentru stabilitatea poziției, în care elevul învață treptat să reziste tentației de a deplasa mâna înainte și înapoi pe axa gâtului în funcție de semnele de la armură.

Într-o formulare pedagogică, obiectivul ar putea fi exprimat astfel: **se modifică configurația degetelor, dar nu se pierde reperul mâinii**. Acest principiu simplu poate deveni un criteriu permanent de verificare în timpul studiului.

Profesorul poate solicita elevului să observe în mod conștient senzația din zona de contact cu instrumentul, iar apoi să verifice rezultatul prin auz. Dacă intonația este instabilă, nu trebuie corectat automat doar degetul care a produs nota falsă. Este necesar să se verifice mai întâi dacă întreaga mână nu s-a deplasat și dacă reperul fiziologic a fost menținut. În numeroase cazuri, problema aparentă a unui singur deget este, de fapt, consecința unei modificări a poziției generale a mâinii.

Este important să precizăm că acest principiu nu trebuie interpretat ca o interdicție absolută a mișcării mâinii. Schimburile de poziție reprezintă una dintre componentele fundamentale ale tehnicii violonistice și trebuie însușite în mod corespunzător. Problema constă în diferențierea dintre un schimb de poziție intenționat, pregătit și controlat, și o deplasare accidentală produsă de nesiguranța intonației.

În cazul unui schimb de poziție propriu-zis, mâna trebuie să se deplaseze ca un ansamblu în raport cu gâtul viorii, iar această mișcare trebuie anticipată auditiv și coordonată cu degetul de ghidare. În schimb, atunci când elevul se deplasează involuntar doar pentru a „căuta” un sunet, mișcarea nu mai este controlată și nu constituie un adevărat schimb de poziție.

De aici rezultă o concluzie metodică importantă: înainte ca elevul să dobândească libertatea de a schimba poziția, el trebuie să obțină stabilitatea în interiorul unei poziții. Studiile analizate oferă exact această bază. Ele îl învață să controleze degetele fără să sacrifice stabilitatea mâinii și, prin aceasta, pregătesc condițiile necesare pentru însușirea ulterioară a schimbărilor de poziție.

În acest sens, studiile lui Kreutzer trebuie abordate nu numai ca repertoriu de exerciții, ci ca o succesiune de situații pedagogice în care elevul își formează treptat reprezentarea spațială a instrumentului. Tonalitatea, poziția, extensia, intervalul și intonația nu sunt elemente independente, ci componente ale unui singur mecanism.

Pentru ca principiul analizat să devină efectiv o deprindere, studiile trebuie lucrate inițial într-un tempo care permite controlul conștient al mișcărilor. Este preferabilă o execuție lentă, cu sunet clar și stabil, decât o interpretare rapidă în care elevul pierde controlul asupra poziției mâinii.

Profesorul poate utiliza, în funcție de nivelul elevului, mai multe etape de lucru. Mai întâi se poate verifica exclusiv stabilitatea poziției mâinii, apoi intonația fiecărui grup melodic, iar ulterior se poate adăuga continuitatea frazei și mișcarea arcușului. În acest fel, problema este descompusă în componente și apoi reconstruită într-o execuție muzicală unitară.

Un procedeu util este și repetarea unor fragmente scurte în mod izolat. Elevul poate relua de mai multe ori un grup de sunete care presupune o modificare de configurație a degetelor, urmărind să păstreze aceeași senzație a poziției mâinii. După stabilizarea fragmentului, acesta poate fi reintegrat în fraza muzicală.

De asemenea, este necesar ca profesorul să evite corectarea excesivă prin intermediul privirii asupra mâinii. Deși controlul vizual poate fi util în anumite etape, obiectivul pe termen lung trebuie să fie dezvoltarea orientării tactile și auditive. Violonistul nu poate depinde

permanent de privire pentru a identifica poziția corectă a fiecărui deget. Reperul trebuie treptat interiorizat și transformat într-o senzație kinestezică sigură.

Analiza primelor studii ale lui Rudolf Kreutzer demonstrează că tonalitatea poate fi privită ca un important factor metodic în organizarea tehnicii mâinii stângi. Do major oferă un cadru relativ simplu pentru stabilizarea poziției și pentru cultivarea intonației, Mi bemol major introduce necesitatea adaptării mâinii la prima semi-poziție, iar Mi major, prin problema extensiilor, solicită un control mai fin al independenței degetelor.

În toate aceste situații, reperul fiziologic al pragului poate contribui la păstrarea unei orientări stabile a mâinii și la prevenirea deplasărilor accidentale pe axa gâtului viorii. Valoarea pedagogică a metodei constă tocmai în faptul că elevul învață să diferențieze modificarea configurației degetelor de deplasarea întregii mâini.

Astfel, studiile nr. 1, 3 și 8 pot fi reunite într-un principiu metodic unitar: **indiferent de tonalitate și de configurația degetelor, mâna trebuie să-și păstreze un reper stabil, iar modificările intonației trebuie realizate prin organizarea controlată a degetelor și nu prin deplasări accidentale ale mâinii.**

Aplicat consecvent, acest principiu contribuie nu numai la precizia intonației, ci și la formarea unei orientări kinestezice sigure, la dezvoltarea independenței degetelor și la pregătirea elevului pentru problemele tehnice mai complexe care apar în studiile ulterioare. Din acest motiv, analiza tonalităților din caietul lui Kreutzer nu trebuie redusă la identificarea unor simple particularități armonice, ci trebuie integrată într-o abordare metodică mai largă, în care fiecare tonalitate devine o situație concretă de organizare și dezvoltare a aparatului violonistic.

III. REPRE AUDITIVE ȘI FIZIOLOGICE ÎN STUDIILE NR. 9 ȘI 10

III.1. REPERUL AUDITIV CA MIJLOC DE VERIFICARE A INTONAȚIEI

Pe măsură ce elevul avansează în studiile lui Rudolf Kreutzer, problemele intonației devin din ce în ce mai complexe. Dacă în studiile abordate anterior accentul putea fi pus în primul rând pe stabilizarea poziției de bază a mâinii și pe formarea unor repere fiziologice elementare, în studiile nr. 9 și 10 autorul propune mecanisme pedagogice mai subtile, prin care controlul intonației este realizat simultan prin auz și prin organizarea logică a materialului muzical.

Deosebit de interesante sunt principiile de reper auditiv pe care Kreutzer le utilizează în aceste două studii. Autorul construiește materialul muzical astfel încât anumite sunete să reapară în contexte diferite, oferind interpretului posibilitatea de a verifica permanent dacă înălțimea lor a fost păstrată cu exactitate. Repetarea unui sunet nu are, în acest caz, un caracter pur melodic-ornamental, ci dobândește o funcție pedagogică precisă: ea obligă elevul să compare auditiv două apariții succesive ale aceleiași înălțimi și să sesizeze eventualele abateri de intonație.

Această metodă este foarte importantă pentru dezvoltarea auzului activ. Elevul nu trebuie doar să reproducă sunetele indicate în partitură, ci să poată recunoaște, prin auz, dacă un sunet pe care l-a executat anterior este reluat exact la aceeași înălțime. Prin urmare, Kreutzer transformă chiar structura studiului într-un instrument de autocontrol.

Intonația violonistului este legată în permanență de capacitatea acestuia de a anticipa și de a controla auditiv sunetul. În procesul de formare a unei tehnici stabile, este insuficient ca elevul să știe unde trebuie așezat degetul; el trebuie să dezvolte și capacitatea de a auzi în interior sunetul pe care urmează să-l producă și de a verifica imediat rezultatul.

În acest context, repetarea controlată a acelorași înălțimi reprezintă un procedeu pedagogic extrem de eficient. Atunci când același sunet este executat de mai multe ori, elevul este pus în situația de a compara experiențe auditive succesive. Dacă prima apariție a sunetului este corectă, aceasta devine un reper pentru următoarea apariție. În cazul în care cea de-a doua execuție diferă, chiar și într-o măsură redusă, diferența poate fi percepută și corectată.

Acest tip de exercițiu contribuie la formarea unei intonații relative, bazate pe raportul dintre sunete. Elevul începe să înțeleagă că intonația corectă nu reprezintă doar atingerea unor înălțimi izolate, ci și menținerea unor relații constante între sunetele succesive.

Un asemenea principiu este cu atât mai valoros în cazul schimburilor de poziție. În momentul în care mâna stângă se deplasează, există riscul ca elevul să piardă precizia

poziționării și să ajungă la noul sunet prea sus sau prea jos. Dacă însă sunetul de dinaintea schimbării este readus după schimbare, acesta poate servi drept reper auditiv pentru verificarea deplasării. Astfel, elevul nu mai depinde exclusiv de senzația fizică a mișcării, ci își dezvoltă capacitatea de orientare prin auz.

III.2. STUDIUL NR. 9 – INTONAȚIA VERIFICATĂ PRIN REPETAREA SUNETULUI

Studiul nr. 9 reprezintă un exemplu deosebit de clar al acestui principiu. Kreutzer organizează materialul muzical printr-o serie de formule în care anumite sunete sunt reluate după efectuarea unei treceri de poziție. În acest mod, sunetul care apare înaintea schimbării și cel care re apare după aceasta trebuie să coincidă intonativ.

Valoarea didactică a procedurii este evidentă. Schimbarea de poziție poate crea, mai ales pentru elevul aflat în proces de formare, o stare de nesiguranță. Mâna trebuie să parcurgă o distanță nouă, iar coordonarea dintre deplasare, degetul de ghidare și momentul exact al atacului noului sunet poate provoca abateri de intonație.

Kreutzer rezolvă ingenios această problemă prin însăși construcția materialului. Sunetul de referință este oferit din nou imediat după schimb. Interpretul este astfel „obligat” să verifice dacă nota obținută după deplasare coincide cu nota cunoscută anterior.

Acest mecanism poate fi reprezentat prin următorul principiu: **sunet de referință → schimb de poziție → repetarea aceluiași sunet → verificarea intonației.**

În acest caz, elevul nu trebuie să presupună că schimbarea de poziție a fost efectuată corect doar pentru că mișcarea fizică s-a produs fără ezitare. Corectitudinea ei trebuie confirmată prin identitatea auditivă a sunetului repetat.

Este important ca profesorul să atragă atenția elevului asupra acestei funcții a repetării. Dacă studiul este executat exclusiv mecanic, elevul poate trece peste avantajul pedagogic oferit de text. În schimb, dacă fiecare reapariție a sunetului este tratată ca un moment de verificare, studiul devine un exercițiu sistematic de autocontrol. Profesorul poate solicita, de exemplu, ca elevul să oprească temporar fraza după apariția celui de-al doilea sunet și să compare mental și auditiv cele două execuții. Dacă sunetele nu coincid, problema trebuie căutată nu doar în degetul care a apăsă coarda, ci și în mecanismul schimbului de poziție. În acest fel, elevul începe să stabilească o legătură directă între calitatea schimbului de poziție și rezultatul auditiv. Se dezvoltă astfel un principiu fundamental al tehnicii violonistice: **orice mișcare este justificată prin rezultatul sonor pe care îl produce.**

Un alt aspect important al studiului nr. 9 este acela că repetarea sunetelor permite verificarea consecutivității intonației în interiorul pasajului. Nu este suficient ca fiecare sunet,

Este un principiu extrem de valoros pentru pedagogia intonației. Atunci când elevul începe să studieze într-un registru mai înalt sau să efectueze schimburi succesive de poziție, reperele tactile devin mai puțin sigure, iar dependența de controlul auditiv crește. Studiul nr. 9 îl ajută să construiască exact această capacitate.

Exemplul 4. R. Kreutzer Studiul nr. 9 E-dur

Andante [Не спеша]

И струна I стр. *mf dolce* - - - - - Истр. II стр. - - - - -

Истр. II стр. III стр. II стр. II стр.

I стр. II стр.

I стр. II стр.

I стр. II стр. I II II

26

Un procedeu asemănător este utilizat de Kreutzer și în studiul nr. 10, însă aici mecanismul capătă o formă și mai complexă. Progresia armonică de bază a studiului este prezentată prin figurații de arpegii cu rotație, ceea ce face ca numeroase sunete să fie repetate de mai multe ori și, de fiecare dată, în contexte melodice și armonice ușor diferite. Faptul că același sunet apare repetat îi oferă elevului o serie de repere comparative. Sunetul nu mai este verificat o singură dată, ci de mai multe ori. În consecință, elevul este determinat să dezvolte o intonație constantă pe parcursul întregului pasaj.

Din punct de vedere metodic, aceasta este o diferență importantă față de un exercițiu în care fiecare sunet apare o singură dată. Într-un pasaj fără repetiții, o eroare de intonație poate trece neobservată dacă elevul nu are un reper auditiv foarte bine format. În studiul nr. 10, însă, aceeași notă revine și poate fi comparată cu propriile apariții anterioare.

Fiecare repetare a sunetului poate fi privită ca o nouă probă a stabilității intonației. Dacă prima apariție este corectă, aceasta devine reper pentru următoarele. Dacă apar modificări, elevul are posibilitatea de a identifica mai ușor inconsistența.

Acest procedeu dezvoltă o capacitate deosebit de importantă: **memoria auditivă imediată**. Violonistul trebuie să păstreze în auz imaginea sunetului anterior și să o compare, într-un interval foarte scurt, cu sunetul produs în prezent. Cu cât această capacitate este mai bine dezvoltată, cu atât autocontrolul intonației devine mai rapid și mai precis.

În plus, figurația de arpeggiu introduce și dimensiunea armonică a controlului intonației. Sunetul nu este perceput doar în raport cu apariția sa precedentă, ci și în raport cu acordul în care se află. Astfel, elevul dezvoltă concomitent două modalități de verificare: comparația orizontală, melodică, și percepția verticală, armonică (Exemplul 5).

Exemplul 5. R. Kreutzer Studiul nr. 10 a-moll



III.4. REPERELE FIZIOLOGICE ÎN POZIȚIILE SUPERIOARE

Problema reperului auditiv nu poate fi separată de memoria musculară. O tehnică stabilă apare atunci când senzația auditivă și senzația fizică se confirmă reciproc.

În cazul studiului nr. 9, de exemplu, elevul trebuie să rețină simultan unde se află degetul în prima poziție, cum se desfășoară mișcarea de schimb și care este sunetul la care trebuie să ajungă. După executarea trecerii, repetarea aceleiași note oferă posibilitatea de a verifica dacă informația kinestezică și cea auditivă au coincis.

Acest proces are o mare valoare formativă. Elevul învață să nu se bazeze exclusiv pe unul dintre cele două sisteme. O senzație fizică „bună” nu este suficientă dacă rezultatul sonor este incorect, după cum nici percepția auditivă nu poate fi stabilizată pe termen lung fără un mecanism fizic eficient.

Obiectivul final este constituirea unei relații foarte strânse între cele două. Mâna trebuie să „știe” unde să meargă, iar urechea trebuie să „știe” ce rezultat să aștepte. În acest sens, studiile lui Kreutzer contribuie la dezvoltarea unui mecanism integrat de control al tehnicii.

Continuând analiza reperelor fiziologice, trebuie menționat că, odată cu depășirea primei poziții și intrarea în pozițiile superioare (poziția 3 și mai sus), elevul are nevoie de noi modalități de orientare. Unul dintre aceste repere este contactul părții laterale a palmei mâinii stângi cu eclisa viorii.

În pozițiile mai înalte, stabilitatea mâinii devine din ce în ce mai importantă. Distanțele pe care trebuie să le parcurgă mâna sunt mai mari, iar spațiul fizic disponibil pentru orientare se modifică. Elevul poate pierde ușor percepția exactă a poziției în care se află, mai ales atunci când schimbările se realizează rapid. Contactul controlat al părții laterale a palmei cu eclisa poate constitui un reper suplimentar. Acesta oferă mâinii o informație tactilă despre poziția sa și facilitează orientarea în spațiul instrumentului.

Trebuie subliniat însă că acest contact trebuie să fie natural și funcțional. El nu trebuie transformat într-o presiune rigidă asupra instrumentului. O apăsare excesivă poate genera tensiuni inutile în mâna stângă și poate limita libertatea necesară schimbărilor de poziție. Reperul fiziologic are valoare doar dacă sprijină mișcarea, fără să o blocheze. Prin urmare, profesorul trebuie să urmărească existența unui contact suficient pentru orientare, dar fără rigidizarea încheieturii sau a antebrațului.

În acest context, studiul nr. 9 prezintă o valoare metodică suplimentară. Materialul său este construit exclusiv prin utilizarea pozițiilor impare: prima, a treia și a cincea poziție. Această particularitate permite transformarea studiului într-un exercițiu sistematic de orientare între poziții.

Începând cu trecerea în poziția a treia, profesorul poate atrage atenția asupra necesității de a utiliza reperul tactil oferit de eclisă. Elevul trebuie să urmărească nu doar corectitudinea sunetului obținut după schimbare, ci și senzația fizică a poziției în care a ajuns mâna. Această combinație între reper auditiv și reper fiziologic este unul dintre cele mai puternice elemente pedagogice ale studiului.

Practic, fiecare schimbare poate fi verificată pe două niveluri:

nivelul auditiv: sunetul obținut trebuie să corespundă exact înălțimii anticipate;

nivelul fiziologic: mâna trebuie să ajungă într-o poziție stabilă, verificabilă prin senzația de contact și orientare.

Dacă ambele repere coincid, probabilitatea unei execuții corecte crește considerabil. În plus, repetarea aceluiași procedee consolidează treptat memoria motrică.

Un obiectiv important al pedagogiei viorii este ca reperele externe și fiziologice să fie, în timp, interiorizate. Elevul nu trebuie să depindă permanent de contactul cu eclisa sau de senzația imediată a pragului. Aceste repere au rolul de a-l ajuta să-și construiască un sistem intern de orientare.

La început, elevul are nevoie de cât mai multe informații concrete: poziția degetului, contactul mâinii, distanța dintre degete, senzația de schimbare, sunetul de referință. Cu timpul, aceste informații sunt integrate și transformate într-un mecanism automatizat.

Studiile nr. 9 și 10 pot contribui în mod direct la această etapă de tranziție. Repetarea sunetelor îl obligă pe elev să-și dezvolte un reper auditiv intern, în timp ce utilizarea sistematică a pozițiilor îl determină să-și formeze o orientare tactil-kinestezică.

Prin urmare, studiul nu mai reprezintă doar o verificare a ceea ce elevul știe să facă, ci devine un mijloc de construire a unei noi forme de percepție a instrumentului.

III.5. RECOMANDĂRI METODICE

Din analiza acestor două studii poate fi formulat un principiu metodic deosebit de util: fiecare schimbare de poziție trebuie verificată simultan prin rezultat auditiv și prin senzație fiziologică.

Reperul fiziologic previne pierderea orientării, în timp ce reperul auditiv confirmă corectitudinea rezultatului. Niciunul dintre aceste două mecanisme nu trebuie utilizat în mod absolut. Dacă elevul se bazează numai pe senzația fizică, poate ajunge să considere corectă o poziție care produce un sunet fals. Dacă se bazează exclusiv pe auz și corectează permanent după producerea sunetului, poate dezvolta mișcări inutile și instabile.

Idealul este ca aceste două sisteme să funcționeze împreună. Mâna trebuie să se deplaseze spre locul anticipat, iar auzul trebuie să confirme instantaneu rezultatul. Odată cu acumularea experienței, această verificare devine din ce în ce mai rapidă și mai puțin conștientă.

Acesta este unul dintre pașii esențiali în trecerea de la execuția controlată conștient la tehnica automatizată a interpretului matur.

Studiul nr. 9 poate fi abordat eficient prin izolarea inițială a mecanismelor de schimbare a poziției. Într-un tempo lent, elevul poate identifica sunetul de reper, poate realiza schimbarea și apoi poate verifica imediat identitatea sonoră a sunetului repetat.

O etapă ulterioară poate consta în executarea pasajelor fără oprire, dar cu păstrarea unei atenții conștiente asupra sunetelor de reper. Profesorul poate opri elevul în punctele strategice și poate solicita identificarea auditivă a eventualei diferențe dintre cele două apariții ale aceleiași note.

Pentru pozițiile a treia și a cincea se adaugă controlul reperului fiziologic al mâinii și contactul cu eclisa. Elevul trebuie să conștientizeze că orientarea corectă nu se realizează doar prin „memorarea” distanței pe care trebuie să o parcurgă mâna, ci prin combinarea mișcării cu reperele tactile disponibile.

În studiul nr. 10, profesorul poate utiliza repetarea sunetelor ca mijloc de dezvoltare a memoriei auditive imediate. Este indicat ca elevul să identifice mai întâi sunetele care se repetă și să le transforme în repere conștiente.

Ulterior, trebuie urmărit ca fiecare repetare să păstreze aceeași intonație, indiferent de degetul utilizat, de direcția melodică sau de contextul armonic. Această cerință dezvoltă stabilitatea auzului și împiedică apariția unei intonații relative instabile.

Figurațiile de arpeggiu pot fi, de asemenea, studiate lent, pe grupuri, astfel încât elevul să poată percepe relațiile armonice dintre sunete. Odată ce intonația este stabilă, tempoul poate fi crescut progresiv, fără sacrificarea clarității și a calității sonore.

Studiile nr. 9 și 10 demonstrează în mod convingător caracterul profund pedagogic al creației lui Rudolf Kreutzer. Autorul nu se limitează la prezentarea unor formule tehnice, ci construiește materialul muzical astfel încât acesta să devină un mecanism de autocontrol al interpretului.

În studiul nr. 9, repetarea sunetului înainte și după schimbarea de poziție creează un reper auditiv direct, prin intermediul căruia elevul poate verifica precizia deplasării. În studiul nr. 10, repetarea multiplă a acelorași sunete în contexte armonice diferite amplifică acest efect și dezvoltă memoria auditivă și constanța intonației.

În paralel, studiul nr. 9 oferă un material deosebit de potrivit pentru formarea reperelor fiziologice necesare pozițiilor superioare, prin folosirea succesivă a pozițiilor 1, 3 și 5 și prin orientarea mâinii în raport cu eclisa viorii.

Prin reunirea celor două tipuri de repere – **auditiv și fiziologic** – elevul dobândește posibilitatea de a-și controla mai eficient mișcările și de a transforma intonația dintr-un proces dependent de corectări permanente într-o deprindere anticipată și stabilă. Tocmai această integrare dintre auz și mecanica instrumentului evidențiază caracterul modern și profund al concepției pedagogice a lui Kreutzer.

IV. NOTA SUSȚINUTĂ ȘI NOTA-AXĂ CA REPERE INTONATIVE ȘI FIZIOLOGICE ÎN STUDIILE NR. 29 ȘI 31

Pe măsură ce elevul avansează în studiile lui Rudolf Kreutzer, problemele intonației devin tot mai strâns legate de capacitatea de a menține stabilitatea mâinii stângi în situații tehnice complexe. Dacă în studiile analizate anterior reperul auditiv era obținut, în special, prin repetarea succesivă a aceluiași sunet sau prin compararea unor sunete aflate înainte și după schimbul de poziție, în studiile nr. 29 și 31 întâlnim un procedeu de o complexitate superioară: utilizarea unei **note susținute** sau a unei **note-axă** în interiorul scriiturii de note duble.

Această soluție este deosebit de eficientă din punct de vedere pedagogic, deoarece oferă elevului, simultan, un reper auditiv și unul fiziologic. Sunetul care rămâne stabil într-o voce sau într-o figură poate servi drept punct de referință pentru celelalte sunete care se modifică. În același timp, păstrarea unei poziții fixe a anumitor degete contribuie la stabilizarea mâinii și împiedică deplasările involuntare produse de dificultatea tehnică a pasajului.

Prin urmare, în aceste studii Kreutzer dezvoltă în continuare principiul conform căruia intonația nu trebuie verificată numai prin aprecierea izolată a fiecărei note, ci prin existența unor repere constante în interiorul textului muzical. Nota susținută sau nota-axă devine astfel un centru de orientare în jurul căruia se organizează atât mișcarea degetelor, cât și percepția auditivă.

IV.1. NOTA SUSȚINUTĂ CA REPER AUDITIV ȘI POZIȚIONAL ÎN STUDIUL NR. 29

Studiul nr. 29 este construit într-o scriitură polifonică în care vocile prezintă grade diferite de mobilitate. Una dintre voci menține o notă susținută, în timp ce cealaltă voce se desfășoară printr-o mișcare melodică relativ continuă.

Această structură creează în mod natural o relație deosebit de utilă pentru formarea intonației. Nota susținută dobândește statutul de reper permanent, iar fiecare sunet nou apărut în cealaltă voce poate fi raportat la aceasta. Spre deosebire de situația în care fiecare sunet apare și dispare succesiv, aici elevul beneficiază de un punct sonor stabil, prezent suficient timp pentru a putea fi comparat cu celelalte componente ale acordului.

Din punct de vedere auditiv, acest lucru înseamnă că elevul nu trebuie să perceapă fiecare notă ca pe un eveniment independent. El trebuie să asculte relația dintre cele două voci și să observe dacă sunetul mobil se află în raportul corect față de nota susținută.

Această deprindere este fundamentală pentru interpretarea polifonică. Într-o scriitură cu două sau mai multe voci, fiecare sunet are o dublă funcție: face parte dintr-o linie melodică

proprie și, în același timp, contribuie la constituirea unei structuri armonice verticale. Prin urmare, intonația nu poate fi rezolvată doar pe axa orizontală a melodiei, ci trebuie controlată și pe axa verticală a relațiilor dintre voci.

Studiul nr. 29 îl obligă pe elev să realizeze tocmai această dublă audiție. Nota susținută devine un punct de stabilitate, în raport cu care vocea mobilă trebuie permanent verificată.

Valoarea metodică a procedurii constă și în dezvoltarea auzului armonic. Atunci când o voce susține un sunet, urechea are posibilitatea să perceapă continuu funcția acelui sunet în raport cu notele care se succed în cealaltă voce.

Elevul este astfel pus în situația de a auzi simultan:

- stabilitatea sunetului susținut;
- mișcarea melodică a celeilalte voci;
- relația de interval dintre cele două;
- modificarea succesivă a structurii armonice.

Această situație este extrem de benefică pentru formarea unui auz violonistic matur, deoarece învață elevul să perceapă nu doar „sunete corecte”, ci **relații corecte dintre sunete**.

Un aspect important este faptul că nota susținută nu trebuie considerată un simplu fundal. Ea constituie însăși baza prin care poate fi verificată intonația celeilalte voci. Dacă nota mobilă este executată prea sus sau prea jos, raportul dintre cele două sunete se modifică și acest fapt poate fi perceput auditiv prin caracterul instabil al intervalului rezultat.

Prin urmare, profesorul trebuie să atragă atenția elevului asupra faptului că nota susținută trebuie ascultată în permanență. Elevul nu trebuie să „uite” sunetul fix odată ce începe să urmărească vocea mobilă. Dimpotrivă, acesta trebuie să rămână activ în conștiința auditivă pe toată durata figurii.

Nota susținută are, însă, nu numai o funcție auditivă, ci și una pozițională. În cazul în care sunetul este menținut cu același deget, acest deget poate deveni un reper fizic pentru întreaga mână stângă.

Acest fapt este deosebit de important în scriitura de note duble. Atunci când două sunete trebuie produse simultan, mâna poate fi supusă unei tensiuni suplimentare. Degetele nu mai acționează izolat, ci trebuie să se coordoneze în cadrul unei poziții comune. Dacă elevul nu dispune de un punct de sprijin suficient de stabil, apare riscul deplasării mâinii, iar odată cu aceasta se modifică și intonația ambelor voci.

Menținerea notei fixe poate preveni această deplasare. Degetul care susține sunetul devine un fel de punct de ancorare, în raport cu care celelalte degete își desfășoară mișcarea. În acest

sens, nota susținută reprezintă o punte între auz și mecanica mâinii stângi. Elevul aude un reper constant și, concomitent, simte un reper fizic constant. Cele două informații se confirmă reciproc.

Această coordonare este extrem de utilă în procesul de formare. Pe măsură ce elevul repetă exercițiul, legătura dintre poziția degetului și sunet devine tot mai stabilă, contribuind la dezvoltarea memoriei kinestezice și auditive.

Scriitura de note duble introduce o problemă suplimentară: fiecare deget trebuie să fie corect poziționat nu numai în raport cu coarda pe care cântă, ci și în raport cu celălalt deget care participă simultan la producerea acordului. În această situație, o mică deplasare a mâinii poate afecta simultan două sunete. Astfel, nota falsă nu mai apare ca un accident individual al unui deget, ci ca rezultat al modificării poziției generale a mâinii.

Din punct de vedere pedagogic, acest fapt justifică necesitatea unor repere stabile. Dacă elevul încearcă să corecteze fiecare notă în mod separat, poate ajunge să creeze mișcări suplimentare și tensiuni inutile. În schimb, dacă are un punct fix în cadrul figurii, poate organiza celelalte degete în raport cu acel punct. Așadar, nota susținută nu simplifică doar problema auditivă, ci și problema mecanică. Ea reduce gradul de incertitudine al mâinii stângi și contribuie la orientarea spațială a degetelor (Exemplul 6).

Exemplul 6. R. Kreutzer Studiul nr. 29 F-dur



IV.2. STUDIUL NR. 31 ȘI PRINCIPIUL NOTEI-AXĂ

Un exemplu asemănător, dar din punct de vedere tehnic mai complex, îl reprezintă studiul nr. 31. Aici Kreutzer utilizează, în cadrul fiecărei figuri, o anumită **notă-axă** care poate fi considerată un centru fiziologic de stabilitate pentru mâna stângă.

Dificultatea acestui studiu provine tocmai din caracterul solicitant al succesiunilor de note duble. Deplasarea rapidă a degetelor, combinarea simultană a două sunete și necesitatea păstrării unei intonații corecte pot crea o presiune mecanică importantă asupra mâinii.

În absența unui reper stabil, mâna poate începe să migreze involuntar. Uneori, această deplasare este atât de mică încât elevul nu o percepe imediat, însă consecințele ei sunt vizibile în intonația următoarelor intervale.

Kreutzer introduce în mod pedagogic o soluție pentru această problemă: existența unei note care poate rămâne relativ stabilă în cadrul fiecărei figuri. În jurul acestei note-axă se organizează mișcarea celorlalte degete. Prin urmare, elevul nu mai execută o succesiune de acorduri independente, ci o succesiune de figuri raportate permanent la un centru comun.

În studiul nr. 31, profesorul trebuie să urmărească în mod special stabilitatea raportului dintre falanga a treia a degetului arătător și degetul mare, structuri care cuprind gâtul viorii și pot oferi mâinii un punct important de orientare.

Acest sprijin are o funcție dublă. Pe de o parte, contribuie la stabilitatea fizică a mâinii; pe de altă parte, permite păstrarea notei-axă chiar atunci când celelalte degete sunt supuse unor solicitări importante.

Trebuie precizat că termenul de „sprijin” nu trebuie interpretat ca o presiune excesivă. O mâna stabilă nu este o mână rigidă. Dimpotrivă, degetul mare și zona laterală a degetului arătător trebuie să permită menținerea poziției, dar în același timp să rămână suficient de elastice pentru a facilita mișcarea degetelor și eventualele schimbări de poziție.

Acesta este unul dintre cele mai importante principii ale tehnicii mâinii stângi: **stabilitatea trebuie să fie obținută prin organizare, nu prin încordare.**

Profesorul trebuie să urmărească, prin urmare, dacă elevul încearcă să „fixeze” mâna prin strângerea excesivă a degetului mare. O astfel de reacție poate părea la început că oferă siguranță, dar pe termen lung limitează mobilitatea și poate genera tensiune musculară. Sprijinul corect trebuie să fie suficient pentru a împiedica deplasarea necontrolată, însă nu atât de puternic încât să împiedice mișcarea naturală a degetelor.

Succesiunea notelor duble generează o tensiune specifică în mâna stângă. Degetele trebuie să acționeze rapid și coordonat, iar fiecare nouă configurație poate exercita o forță diferită asupra aparatului mâinii.

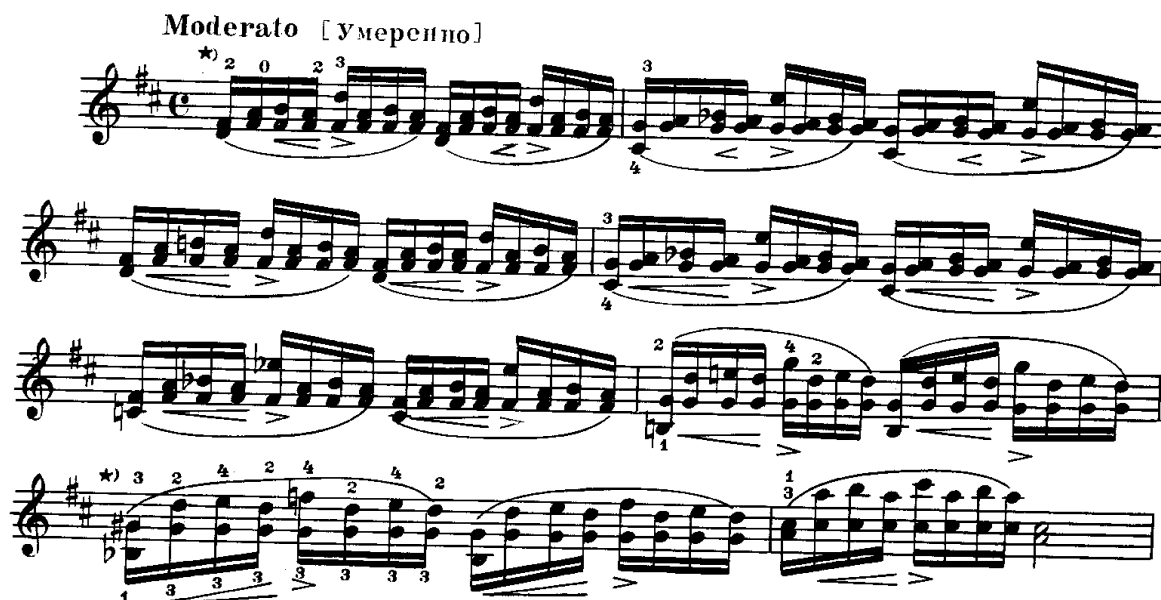
Dacă elevul nu dispune de un reper stabil, această solicitare poate determina deplasarea treptată a mâinii. Nota-axă are tocmai rolul de a rezista acestei tendințe. Astfel, fiecare figură poate fi privită ca un mic sistem mecanic în jurul căruia mâna trebuie să se organizeze. Nota-axă reprezintă punctul de stabilitate, iar celelalte degete se deplasează în raport cu ea.

Această perspectivă este foarte importantă pentru elev deoarece îl învață să nu trateze fiecare schimbare de deget ca pe o mișcare izolată. Mișcările au întotdeauna un centru de organizare. Dacă acest centru este păstrat, precizia intonației crește. Dacă este pierdut, fiecare nouă notă devine o încercare de reorientare, ceea ce poate conduce la instabilitate și la tensiuni suplimentare.

La fel ca în cazul studiului nr. 29, nota-axă are două dimensiuni: auditivă și fiziologică. Din punct de vedere auditiv, ea oferă un sunet stabil în raport cu care celelalte sunete ale figurii pot fi comparate. Din punct de vedere fiziologic, ea contribuie la păstrarea poziției mâinii și la orientarea spațială a degetelor.

Această dublă funcție reprezintă o caracteristică importantă a pedagogiei lui Kreutzer. Un singur element muzical poate îndeplini concomitent mai multe roluri formative. Elevul nu exersează doar intonația, ci și poziția, independența degetelor, stabilitatea mâinii și percepția intervalică. Tocmai această economie pedagogică explică valoarea studiilor. Într-un material bine construit, aceeași problemă muzicală devine și problemă tehnică, iar rezolvarea ei contribuie simultan la dezvoltarea mai multor componente ale aparatului interpretativ (Exemplul 7).

Exemplul 7. R. Kreutzer Studiul nr. 31 D-dur



IV.3. RECOMANDĂRI METODICE

În abordarea studiului nr. 29 este recomandabil ca profesorul să facă mai întâi elevul conștient de existența celor două voci. Nota susținută trebuie identificată și menținută cu o atenție auditivă constantă.

O etapă utilă poate consta în executarea separată a vocii mobile, în timp ce elevul își imaginează sau aude interior nota susținută. Ulterior, cele două voci sunt reunite, iar elevul trebuie să verifice permanent intervalele formate.

De asemenea, este util ca anumite fragmente să fie executate într-un tempo redus. În acest fel, elevul poate observa mai ușor dacă nota susținută rămâne stabilă și dacă schimbarea celuiilalt deget modifică, involuntar, poziția mâinii.

Profesorul poate folosi și opriri pedagogice: după fiecare figură, elevul poate verifica dacă nota reper a rămas la aceeași înălțime și dacă poziția mâinii nu s-a modificat.

În studiul nr. 31, atenția trebuie orientată în primul rând asupra stabilității notei-axă și asupra organizării mâinii în jurul acesteia.

Se recomandă ca elevul să identifice, înainte de execuția propriu-zisă, nota care va funcționa drept reper în fiecare figură. Odată stabilită aceasta, celelalte sunete trebuie abordate ca variații construite în raport cu axa respectivă.

La început este utilă executarea lentă a figurilor, cu accent pe senzația dintre degetul arătător și degetul mare. Dacă mâna începe să se deplaseze, profesorul trebuie să corecteze mai întâi cauza – pierderea sprijinului și a organizării generale – și abia apoi să urmărească corectarea notelor individuale.

Această ordine este importantă. Dacă profesorul corectează doar rezultatul final, elevul poate învăța să „vâneze” fiecare notă cu degetul. Dacă este corectată cauza mecanică, elevul învață să-și organizeze întregul aparat și să prevină apariția erorii.

Un principiu important care poate fi desprins din aceste studii este acela că stabilitatea și libertatea nu se exclud reciproc. Dimpotrivă, o mână cu adevărat liberă este o mână bine organizată.

În cazul notelor duble, elevul poate avea tendința de a considera că pentru a executa mai ușor pasajul trebuie să relaxeze excesiv mâna și să elimine orice punct de sprijin. Rezultatul este însă pierderea controlului pozițional.

La polul opus, fixarea excesivă produce rigiditate și limitează independența degetelor.

Soluția pedagogică propusă de aceste studii este intermediară: mâna trebuie să aibă o axă de stabilitate, iar degetele trebuie să se miște liber în raport cu aceasta.

Nota-axă și sprijinul dintre degetul arătător și degetul mare oferă exact această combinație dintre stabilitate și mobilitate.

Studiile nr. 29 și 31 pregătesc, în același timp, elevul pentru probleme mai complexe ale repertoriului violonistic. Tehnica notelor duble, a acordurilor și a scriiturii polifonice presupune permanent menținerea unor repere interne.

În repertoriul avansat, violonistul trebuie să fie capabil să păstreze anumite sunete în timp ce alte degete se modifică, să controleze simultan două linii melodice și să construiască acorduri fără pierderea intonației. Fără o bază solidă în stabilizarea mâinii și în raportarea sunetelor la repere fixe, aceste probleme devin mult mai dificile.

Prin urmare, exercițiile lui Kreutzer nu trebuie privite ca probleme tehnice izolate. Ele formează treptat acele reflexe care vor permite ulterior abordarea repertoriului concertistic.

Utilizarea notei susținute în studiul nr. 29 și a notei-axă în studiul nr. 31 reprezintă o continuare firească a principiilor pedagogice analizate în studiile precedente. Dacă în etapele anterioare reperul auditiv era construit prin repetarea unei note sau prin revenirea la un sunet de referință după schimbarea de poziție, aici reperul este menținut simultan cu desfășurarea celorlalte elemente muzicale.

În studiul nr. 29, nota susținută oferă un punct de referință permanent pentru cealaltă voce, contribuind la dezvoltarea intonației relative, a auzului armonic și a controlului polifonic. În studiul nr. 31, nota-axă capătă o funcție suplimentară, devenind un centru fiziologic în jurul căruia se organizează succesiunea de note duble.

Menținerea unui sprijin controlat între falanga a treia a degetului arătător și degetul mare contribuie la împiedicarea deplasării involuntare a mâinii și permite păstrarea stabilității notei-axă. În același timp, acest sprijin trebuie realizat fără rigidizare, pentru ca degetele să-și păstreze libertatea de mișcare.

Prin urmare, principiul metodic care se desprinde din aceste două studii poate fi formulat astfel: **în cadrul unei scriituri tehnice complexe, un sunet stabil poate deveni simultan reper auditiv și reper fiziologic, în jurul căruia se organizează și se verifică toate celelalte mișcări ale mâinii stângi.**

Această idee reprezintă una dintre cele mai valoroase contribuții metodice ale studiilor lui Kreutzer. Ea demonstrează că precizia intonației nu este rezultatul unei corectări permanente a fiecărei note, ci al existenței unor repere stabile, conștient utilizate, care permit mâinii și auzului să funcționeze ca un singur sistem.

V. UTILIZAREA CORZILOR LIBERE CA REPERE AUDITIVE ȘI ARMONICE ÎN STUDIUL NR. 15

Lista reperelor auditive utilizate de Rudolf Kreutzer în cele 42 de studii pentru stabilizarea intonației nu ar fi completă fără menționarea unuia dintre cele mai naturale și eficiente mijloace de verificare a acordajului: **utilizarea corzilor libere**. Spre deosebire de reperele despre care am discutat anterior, care presupun fie repetarea unui anumit sunet, fie menținerea unei note-axă în cadrul unei figuri, coarda liberă oferă violonistului un reper intonativ exterior deosebit de stabil. Înălțimea acesteia este determinată de acordajul general al instrumentului și nu depinde de poziționarea degetului pe tastieră.

Din punct de vedere pedagogic, avantajul este evident. Elevul poate compara sunetul obținut prin apăsarea unei corzi cu sunetul corespunzător produs de coarda liberă și poate identifica imediat eventualele diferențe de înălțime. În acest fel, instrumentul însuși furnizează un reper auditiv obiectiv, iar violonistul este învățat să nu se bazeze exclusiv pe memoria musculară sau pe senzația poziției degetelor.

În această perspectivă, utilizarea corzilor libere trebuie privită nu doar ca o particularitate a scriiturii lui Kreutzer, ci ca un adevărat principiu metodic. Coarda liberă devine un standard de comparație care contribuie la dezvoltarea auzului intonativ, la stabilizarea raporturilor dintre degete și la formarea unei reprezentări corecte a spațiului de pe tastiera viorii.

V.1. STUDIUL NR. 15 – COARDA LIBERĂ CA REPER OBIECTIV AL INTONAȚIEI

Un exemplu deosebit de elocvent al acestui procedeu îl constituie studiul nr. 15, scris în Si bemol major. În cadrul acestuia, Kreutzer introduce în mod sistematic corzile libere **Re** și **La**, care sunt intercalate între notele melodice ale materialului muzical.

Această structură are o valoare metodică evidentă. După fiecare sunet executat prin apăsarea cu degetul, violonistul revine la un sunet produs de coarda liberă, sunet a cărui intonație nu depinde de poziția degetului. Astfel se creează o succesiune de tipul:

Notă executată cu degetul → coardă liberă → notă executată cu degetul → coardă liberă.

Această alternanță obligă interpretul să verifice permanent dacă sunetele produse cu degetele se află în raportul intonativ corect cu corzile libere.

Valoarea acestei construcții este cu atât mai mare cu cât comparația se produce într-un interval foarte scurt. Elevul nu este nevoit să-și amintească un sunet auzit cu câteva măsură

înainte, ci poate compara aproape instantaneu sunetul executat cu degetul cu reperul oferit de coarda liberă. Din acest motiv, procedeul contribuie la formarea unei reacții auditive rapide și precise.

Profesorul trebuie să atragă atenția elevului asupra faptului că fiecare coardă liberă nu trebuie tratată ca o simplă notă de trecere sau ca un element neutru al frazei. Ea are o funcție de **control**. Coarda liberă devine, în acest context, o măsură auditivă cu ajutorul căreia elevul verifică dacă poziția degetului din momentul precedent a fost corectă.

Una dintre dificultățile majore ale formării intonației la vioară constă în faptul că instrumentul nu oferă, pentru majoritatea sunetelor, repere fizice fixe. Degetul trebuie să găsească permanent locul exact pe tastieră, iar această poziționare este realizată prin intermediul auzului și al memoriei kinestezice.

Coarda liberă constituie o excepție extrem de importantă. În cazul ei, sunetul este produs fără intervenția degetelor mainii stângi, astfel încât poziția acestora nu poate influența înălțimea. Din această cauză, coarda liberă poate funcționa ca un reper cu un grad ridicat de stabilitate. Elevul poate utiliza acest reper în două moduri. Primul este **comparativ**, atunci când verifică un sunet executat cu degetul în raport cu sunetul coardei deschise. Al doilea este **anticipativ**, atunci când ascultă mai întâi coarda liberă și își formează în auz imaginea sunetului pe care urmează să îl producă cu degetul.

A doua modalitate este deosebit de valoroasă. În loc să corecteze nota numai după ce eroarea s-a produs, elevul începe să anticipeze înălțimea corectă înainte de atac. Astfel se face trecerea de la o intonație predominant reactivă la una anticipativă.

În practica pedagogică, este esențial ca elevul să învețe să identifice nu doar faptul că o notă este falsă, ci și **direcția abaterii**. Atunci când un sunet produs cu degetul este comparat cu o coardă liberă de aceeași înălțime, elevul poate percepe relativ clar dacă degetul se află prea sus sau prea jos.

Această capacitate trebuie exersată conștient. La început, profesorul poate cere executarea lentă a unor formule foarte scurte și poate opri elevul după fiecare pereche de sunete pentru a verifica diferența. Treptat, comparația trebuie realizată fără oprire, astfel încât urechea să învețe să identifice instantaneu abaterea.

Un element important este și calitatea sunetului. Coarda liberă produce un sunet cu rezonanță bogată, care poate facilita perceperea exactă a înălțimii. Elevul trebuie învățat să folosească această rezonanță nu numai pentru frumusețea sonoră a pasajului, ci și ca reper auditiv.

În acest sens, coarda liberă devine un fel de „diapazon intern” al instrumentului. Ea nu înlocuiește auzul muzical, ci îl ajută să se organizeze și să se rafineze.

Un aspect deosebit de interesant al studiului nr. 15 este acela că cele două corzi libere utilizate de Kreutzer, **Re** și **La**, nu reprezintă doar repere izolate de înălțime. Ele participă și la organizarea armonică a tonalității studiului.

În Si bemol major și fa major, aceste sunete capătă o funcție precisă în raport cu acordurile tonalității, iar relațiile dintre ele și sunetele de bază ale armoniei contribuie la conturarea unui cadru auditiv stabil. În această situație, elevul nu mai primește doar un reper punctual, ci unul integrat în structura armonică a lucrării.

Prin urmare, corzile libere funcționează simultan pe două niveluri:

Nivelul intonativ: verifică exactitatea înălțimii sunetului executat cu degetul;

Nivelul armonic: contribuie la stabilirea centrului tonal și la perceperea relațiilor dintre sunetele pasajului.

Această dublă funcție este extrem de importantă pentru dezvoltarea unui auz muzical complex. Elevul trebuie să învețe să audă simultan sunetul individual și funcția sa în cadrul armoniei.

Noțiunea de „ancoră armonică” este deosebit de potrivită pentru descrierea funcției corzilor libere în acest studiu. Sunetul liber rămâne stabil și oferă urechii un punct de orientare în raport cu care pot fi evaluate celelalte sunete.

În procesul de studiu al viorii, această ancorare este importantă mai ales atunci când elevul începe să abordeze pasaje cu mai multe alterații, schimbări de poziție sau combinații de note care pot destabiliza intonația. În astfel de situații, existența unui sunet familiar și constant contribuie la refacerea orientării.

Elevul poate, astfel, să-și construiască treptat o rețea de relații sonore. El nu mai percepe doar faptul că „Re” sau „La” trebuie cântate corect, ci începe să înțeleagă unde se află celelalte sunete în raport cu aceste repere.

Această capacitate este esențială pentru dezvoltarea intonației relative. Într-o interpretare matură, violonistul nu se bazează pe un singur sistem de intonație rigid, ci utilizează permanent relațiile dintre sunete, contextul armonic și rezonanța instrumentului.

Utilizarea corzilor libere contribuie și la dezvoltarea memoriei kinestezice. Atunci când elevul produce, de exemplu, un sunet cu un anumit deget și imediat îl compară cu coarda liberă corespunzătoare, se creează o asociere între trei elemente:

Sunetul auzit – poziția degetului – senzația fizică a mâinii

Repetarea acestei asocieri favorizează formarea unui reper interior. Cu timpul, elevul va putea găsi mai rapid și mai sigur nota chiar și atunci când coarda liberă nu mai este prezentă

imediat în material. Aceasta este una dintre cele mai importante funcții pedagogice ale reperelor externe: scopul lor final nu este să creeze o dependență, ci să contribuie la construirea unor repere interne. Profesorul trebuie, prin urmare, să folosească această strategie progresiv. În primele etape, comparația cu coarda liberă poate fi conștientă și aproape permanentă. Ulterior, elevul trebuie încurajat să reproducă în interior senzația și imaginea sonoră a aceluși reper.

O altă consecință importantă a acestui principiu privește prevenirea deplasărilor inutile ale mâinii stângi. Dacă elevul are un reper auditiv foarte clar, este mai puțin tentat să corecteze intonația prin mișcări mari și necontrolate ale întregii mâini. În schimb, comparația cu coarda liberă îl determină să identifice mai precis sursa erorii. Dacă nota este prea sus sau prea jos, corecția poate fi realizată prin ajustarea degetului, fără modificarea inutilă a poziției generale.

Acest aspect se leagă direct de principiile discutate în capitolele precedente. Stabilitatea mâinii, reperul fiziologic și controlul auditiv trebuie să funcționeze împreună. Coarda liberă completează sistemul, oferind o verificare suplimentară și extrem de concretă. De aici rezultă un principiu general: **cu cât elevul dispune de mai multe repere stabile, cu atât poate realiza mișcări tehnice mai precise și mai economice** (Exemplul 8).

Exemplul 8. R. Kreutzer Studiul nr. 15 B-dur



V.2. RECOMANDĂRI METODICE

Studiul nr. 15 este, prin urmare, mai mult decât un exercițiu de tehnică a mâinii stângi. Construcția sa permite abordarea simultană a mai multor obiective: stabilizarea intonației, dezvoltarea auzului relativ, consolidarea orientării pe tastieră, conștientizarea relațiilor armonice și formarea unei reacții rapide de autocontrol.

Este important ca profesorul să nu transforme această verificare într-o succesiune mecanică de „comparări”. Elevul trebuie să învețe să perceapă muzical relația dintre nota apăsată și coarda liberă, menținând în același timp continuitatea frazei.

Acesta este un aspect esențial: controlul tehnic nu trebuie să distrugă caracterul muzical al studiului. Coarda liberă trebuie auzită ca parte firească a discursului și, simultan, utilizată subconștient ca reper intonativ. În acest fel, studiul își păstrează dubla sa funcție: este atât exercițiu tehnic, cât și exercițiu muzical.

La etapa inițială, profesorul poate solicita elevului să execute foarte lent formulele în care nota interpretată cu degetul este urmată de coarda liberă. Scopul nu este viteza, ci formarea comparației auditive.

Ulterior, elevul poate fi încurajat să audă mai întâi coarda liberă în interior și abia apoi să execute nota cu degetul. În acest mod se dezvoltă anticiparea auditivă.

O etapă mai avansată presupune executarea studiului în tempo, fără opriri și fără verificări conștiente după fiecare notă. În această fază, comparația trebuie să devină aproape automată. Profesorul poate, de asemenea, să modifice temporar accentul pedagogic al exercițiului: într-o zi se poate urmări strict intonația, într-o altă etapă stabilitatea mâinii, iar ulterior relația dintre intonație și frazare. Această flexibilitate permite utilizarea studiului la diferite niveluri de pregătire.

Este recomandabil ca elevul să nu fie încurajat să „corecteze” rapid orice sunet suspect prin mișcarea întregii mâini. Mai întâi trebuie identificată cauza abaterii: poziția degetului, distanța dintre degete, organizarea mâinii sau chiar calitatea atacului cu arcușul. Coarda liberă este utilă tocmai pentru că permite localizarea mai exactă a problemei.

Utilizarea corzilor libere constituie unul dintre cele mai clare exemple ale modului ingenios în care Rudolf Kreutzer transformă materialul muzical într-un instrument de verificare și formare tehnică. În studiul nr. 15, corzile libere Re și La sunt intercalate în mod sistematic între sunetele melodice, obligând interpretul să compare permanent intonația sunetelor executate cu degetele cu un reper fix și stabil.

În același timp, aceste sunete dobândesc o funcție armonică, contribuind la stabilirea unui cadru tonal în interiorul căruia elevul își poate organiza auzul. Reperul nu mai este, așadar, exclusiv mecanic sau punctual, ci devine parte a structurii muzicale.

Din punct de vedere metodic, valoarea procedurii constă în reunirea mai multor elemente: **control auditiv, orientare kinestezică, raportare armonică și stabilizarea mainii stângi**. Prin repetarea acestui mecanism, elevul învață să compare, să anticipeze și să corecteze intonația fără a recurge la mișcări inutile.

Prin urmare, coarda liberă poate fi considerată unul dintre cele mai simple, dar și unul dintre cele mai eficiente repere intonative aflate la dispoziția violonistului. Modul în care Kreutzer o integrează în structura studiului nr. 15 demonstrează încă o dată caracterul profund

metodic al acestei culegeri și capacitatea autorului de a transforma cele mai elementare particularități ale instrumentului în mijloace de formare a unei tehnici violonistice conștiente și stabile.

CONCLUZII

Din analiza exemplelor prezentate în cadrul acestei lucrări putem concluziona că Rudolf Kreutzer a demonstrat o înțelegere profundă atât a particularităților fiziologice ale interpretării la vioară, cât și a modului în care acestea trebuie subordonate cerințelor muzicale. Această îmbinare reprezintă, de fapt, una dintre caracteristicile fundamentale ale concepției sale pedagogice. Pentru Kreutzer, tehnica instrumentală nu constituie un scop în sine, ci un mijloc prin care interpretul dobândește libertatea necesară realizării conținutului muzical.

Cele 42 de studii demonstrează că dezvoltarea tehnică și dezvoltarea muzicală nu trebuie privite ca două procese separate. Problemele de intonație, poziție, schimb de poziție, extensie, tehnică a notelor duble, coordonare a mâinilor și orientare pe tastiera viorii sunt permanent integrate într-un material melodic și armonic coerent. În acest mod, elevul este determinat să rezolve simultan problema mecanică și problema muzicală, ceea ce contribuie la formarea unei tehnici funcționale și conștiente.

Una dintre cele mai importante concluzii ale analizei este aceea că **Kreutzer tratează intonația nu ca pe un rezultat întâmplător al unei bune poziționări a degetelor, ci ca pe o deprindere care trebuie construită prin intermediul unor repere clare și permanent verificabile**. Studiile sale oferă numeroase asemenea repere, fiecare dintre ele răspunzând unor probleme concrete ale tehnicii violonistice.

1. IMPORTANȚA REPERELOR AUDITIVE

Analiza studiilor demonstrează diversitatea mijloacelor prin care Kreutzer dezvoltă controlul auditiv al intonației. Repetarea aceluiași sunet înainte și după schimbarea de poziție, utilizarea sunetelor repetate în contexte diferite, menținerea unor note susținute în scriitura polifonică și utilizarea corzilor libere reprezintă modalități distincte de construire a unui reper auditiv stabil.

În studiile nr. 9 și 10, repetarea sunetelor permite compararea imediată a înălțimilor și obligă elevul să urmărească consecvența acordajului de la un sunet la altul și de la o poziție la alta. În studiul nr. 29, nota susținută oferă un reper permanent pentru cealaltă voce, transformând procesul de intonare într-o activitate de comparare continuă. Studiul nr. 15

adaugă un reper deosebit de important prin utilizarea corzilor libere, care oferă violonistului o înălțime stabilă și independentă de acțiunea degetelor.

Aceste procedee contribuie la trecerea de la o intonație bazată predominant pe corectarea ulterioară a sunetului la o **intonare anticipată**, în care violonistul își formează în prealabil imaginea auditivă a sunetului și verifică imediat rezultatul.

Această capacitate reprezintă una dintre condițiile fundamentale ale interpretării profesionale. Violonistul matur nu trebuie să aștepte producerea unei note false pentru a interveni, ci trebuie să aibă permanent o imagine auditivă suficient de clară pentru a anticipa înălțimea corectă.

2. IMPORTANȚA REPERELOR FIZIOLOGICE

O a doua categorie de principii identificate în analiza studiilor este reprezentată de reperele fiziologice. În cazul viorii, unde majoritatea sunetelor sunt produse prin poziționarea liberă a degetelor pe tastieră, orientarea fizică a mâinii are o importanță deosebită.

Reperul oferit de prag, stabilitatea raportului dintre degetul arătător și gâtul viorii, contactul controlat al părții laterale a palmei cu eclisa și relația dintre degetul mare și degetul arătător reprezintă modalități prin care elevul își poate construi o orientare kinestezică stabilă.

Un aspect esențial este faptul că aceste repere nu trebuie confundate cu rigidizarea aparatului instrumental. Scopul lor este stabilitatea, nu blocarea mișcării. O mână bine organizată trebuie să fie suficient de stabilă pentru a păstra poziția și suficient de flexibilă pentru a permite independența degetelor, schimbările de poziție și adaptarea la diferite configurații tehnice.

Din acest punct de vedere, unul dintre cele mai importante principii care se desprind din lucrare este că **stabilitatea tehnică nu trebuie obținută prin încordare, ci printr-o organizare corectă a aparatului violonistic.**

3. RELAȚIA DINTRE TONALITATE ȘI TEHNICA MÂINII STÂNGI

Analiza tonalităților utilizate de Kreutzer demonstrează, de asemenea, că materialul armonic are o funcție metodică importantă. Schimbarea tonalității modifică în mod direct configurația degetelor, distanțele dintre acestea și, în unele cazuri, necesitatea utilizării extensiilor sau a semi-pozițiilor.

În acest sens, tonalitățile nu trebuie privite ca elemente decorative ale discursului muzical. Ele creează situații tehnice distincte și oferă elevului posibilitatea de a exersa aceeași problemă fundamentală în configurații diferite ale mâinii.

Exemplele studiilor analizate au demonstrat că schimbarea semnelor de la armură nu trebuie să provoace automat deplasarea întregii mâini. Dimpotrivă, elevul trebuie să învețe să adapteze degetele la noua configurație păstrând, pe cât posibil, reperele fundamentale ale poziției.

În acest fel, studiile contribuie la formarea unei adevărate „hărți” kinestezice a tastierei, în care sunetele nu sunt localizate exclusiv prin memorarea unor distanțe fixe, ci prin raportarea lor la poziția mâinii, la degetele vecine, la coardă și la contextul tonal.

4. NOTELE SUSȚINUTE ȘI NOTELE-AXĂ

Studiile nr. 29 și 31 demonstrează un nivel superior de organizare a procesului intonativ. Nota susținută și nota-axă oferă simultan repere auditive și fiziologice, în jurul cărora se organizează celelalte elemente ale pasajului.

În scriitura polifonică, nota susținută reprezintă un punct de stabilitate în raport cu care poate fi verificată intonația celeilalte voci. În scriitura de note duble, nota-axă contribuie la stabilizarea mâinii și împiedică deplasările involuntare produse de tensiunea tehnică a pasajului.

Acest principiu demonstrează că Kreutzer nu urmărește doar execuția corectă a fiecărei note, ci construiește adevărate sisteme de orientare în interiorul materialului muzical. Elevul este învățat să gândească pasajul ca pe o structură organizată în jurul unor puncte de referință și nu ca pe o succesiune aleatorie de mișcări.

5. CORZILE LIBERE CA REPERE INTONATIVE ȘI ARMONICE

Studiul nr. 15 demonstrează valoarea pedagogică a corzilor libere. În acest caz, Kreutzer profită de una dintre particularitățile constructive ale viorii pentru a crea un reper auditiv foarte stabil.

Alternarea sunetelor executate cu degetul și a corzilor libere îi oferă elevului posibilitatea de a verifica permanent intonația. În plus, corzile libere participă la organizarea armonică a materialului, astfel încât reperul intonativ devine și reper tonal.

Acest procedeu are o valoare deosebită pentru dezvoltarea auzului relativ. Elevul învață să perceapă sunetul nu doar ca pe o frecvență izolată, ci ca pe un element aflat într-un anumit raport cu alte sunete și cu centrul tonal.

În timp, reperele oferite de corzile libere trebuie interiorizate. Scopul pedagogic final nu este ca elevul să depindă permanent de acestea, ci să-și formeze o reprezentare auditivă și kinestezică proprie, capabilă să funcționeze și în lipsa reperului extern.

6. ÎMBINAREA AUZULUI CU MECANICA INSTRUMENTULUI

Probabil cea mai importantă concluzie a întregii lucrări este aceea că Rudolf Kreutzer a înțeles foarte bine necesitatea integrării dintre auz și mecanica instrumentală.

Intonația nu poate fi explicată exclusiv prin poziția degetului și nici exclusiv prin capacitatea auditivă. Un sunet corect apare atunci când anticiparea auditivă, organizarea fiziologică a mâinii și coordonarea mișcărilor se întâlnesc într-o singură acțiune.

Studiile analizate oferă numeroase exemple în care aceste două dimensiuni se completează. Reperul fizic previne deplasarea inutilă, iar reperul auditiv confirmă corectitudinea rezultatului. În acest mod, elevul este determinat să dezvolte simultan **auzul, memoria kinestezică și controlul motor**.

Această integrare explică, în mare măsură, eficiența pedagogică a studiilor. Ele nu solicită doar reproducerea unor formule tehnice, ci formează mecanismele care permit interpretului să-și controleze activitatea instrumentală în timp real.

7. ROLUL PROFESORULUI ÎN UTILIZAREA STUDIILOR

Deși studiile lui Kreutzer reprezintă un material didactic excepțional, eficiența lor nu constă în simpla parcurgere a textului. Rolul profesorului rămâne fundamental în identificarea problemei tehnice, alegerea obiectivului și stabilirea metodei de lucru.

Același studiu poate fi utilizat pentru obiective diferite, în funcție de nivelul elevului. Într-o etapă poate fi urmărită intonația, ulterior schimbarea de poziție, apoi coordonarea cu mâna dreaptă, frazarea sau controlul sonorității.

Profesorul trebuie, de asemenea, să evite transformarea studiului într-un exercițiu exclusiv mecanic. Chiar și atunci când obiectivul principal este unul tehnic, materialul trebuie cântat cu atenție la frazare, direcția melodică, armonie și caracter.

În felul acesta, elevul înțelege treptat că orice problemă tehnică trebuie rezolvată în serviciul muzicii.

8. STUDIILE LUI KREUTZER – MATERIAL DIDACTIC ȘI ARTISTIC

Din perspectiva întregii analize, cele 42 de studii nu pot fi încadrate exclusiv în categoria exercițiilor tehnice. Ele constituie un repertoriu situat la granița dintre metodă și muzică, în care fiecare problemă tehnică este transpusă într-un context artistic.

Această caracteristică explică de ce studiile au rămas relevante de-a lungul generațiilor. Tehnica instrumentală se poate modifica în detalii de la o școală la alta, iar modalitățile de

predare pot cunoaște transformări importante, însă problemele fundamentale ale intonației, coordonării și orientării mâinii rămân aceleași.

Prin urmare, studiile lui Kreutzer continuă să ofere profesorului un material flexibil, care poate fi integrat în diferite sisteme pedagogice și adaptat nivelului concret al elevului.

În concluzie, Rudolf Kreutzer a reușit în monumentală sa contribuție pedagogică să îmbine în mod remarcabil cerințele fiziologice și auditive ale interpretării la vioară cu necesitățile muzicale ale discursului artistic. Cele 42 de studii demonstrează o înțelegere profundă a mecanicii instrumentului, a particularităților mâinii stângi și a procesului prin care intonația poate fi transformată într-o deprindere sigură și stabilă.

Studiile sale oferă un cadru structurat, logic și eficient pentru exersarea și perfecționarea intonației. Ele nu înlocuiesc înțelegerea fundamentală a principiilor intonative și nici activitatea nemijlocită a profesorului, însă creează condiții deosebit de favorabile pentru însușirea și consolidarea acestora. Prin organizarea ingenioasă a materialului muzical, Kreutzer permite elevului să verifice permanent rezultatul sonor, să-și construiască repere fiziologice și să stabilească legături tot mai strânse între auz și mișcare.

În acest sens, valoarea studiilor nu rezidă numai în diversitatea dificultăților tehnice abordate, ci mai ales în modul în care aceste dificultăți sunt transformate în situații de învățare. Repetarea sunetelor, utilizarea notelor susținute, existența notelor-axă, folosirea corzilor libere, raportarea la reperele fiziologice și organizarea tonală a materialului alcătuiesc împreună un sistem pedagogic coerent.

Prin intermediul acestui sistem, elevul este învățat nu doar să „cânte corect”, ci să înțeleagă **de ce** sunetul trebuie produs într-un anumit mod, **cum** poate fi verificat și **care** sunt mijloacele prin care poate preveni apariția erorii. Această trecere de la execuția mecanică la conștientizarea procesului reprezintă una dintre cele mai valoroase contribuții ale pedagogiei lui Kreutzer.

Prin urmare, studiile lui Rudolf Kreutzer rămân și astăzi un material didactic de referință pentru formarea violonistului. Actualitatea lor nu este explicată doar prin tradiție, ci prin caracterul profund funcțional al principiilor pe care le conțin. Ele oferă un model de pedagogie în care **tehnica este subordonată muzicii, auzul este unit cu mișcarea, iar fiecare exercițiu are o finalitate artistică precisă.**

În lumina celor analizate, putem afirma că cele 42 de studii constituie una dintre cele mai importante și mai durabile contribuții la literatura pedagogică pentru vioară. Ele rămân un reper esențial pentru profesor și elev, un instrument de formare a intonației și, în același timp, un exemplu remarcabil de transformare a problemelor tehnice în mijloace de exprimare muzicală.

BIBLIOGRAFIE

1. **ALARD, Delphin**, *École du violon. Méthode complète et progressive à l'usage du Conservatoire*, Paris, Schonenberger; Mayence, B. Schott, 1844.
2. **BAILLOT, Pierre Marie François de Sales**, *L'Art du violon. Nouvelle méthode dédiée à ses élèves*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1834.
3. **BAILLOT, Pierre Marie François de Sales; RODE, Pierre; KREUTZER, Rodolphe**, *Méthode de violon par MM. Baillot, Rode et Kreutzer, membres du Conservatoire de musique, rédigée par le citoyen Baillot, adoptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement*, Paris, Magasin de musique, 1803.
4. **CAPET, Lucien**, *La technique supérieure de l'archet*, Paris, Salabert, 1916.
5. **CHARLTON, David**, „Kreutzer, Rodolphe”, în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001.
6. **ELSTE, M.** (2000). Das Wohltemperierte Klavier BWV 846–893. In: Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000. J.B. Metzler, Stuttgart. https://doi.org/10.1007/978-3-476-03792-3_36
7. **FLESC, Carl**, ed., *42 Etüden (Studies) für Violine*, nach Rodolphe Kreutzer, analytische Ausgabe von Carl Flesch, 2 vol., Zürich, Hug Musikverlage, ca. 1953.
8. **FLESC, Carl**. *The Art of Violin Playing*. Vol. I. Translated by Frederick H. Martens. New York: Carl Fischer, 1924.
9. **HARDY, Joseph**, *Rodolphe Kreutzer*, Paris, [s.n.], 1910.
10. **KLING, Henri**, *Rodolphe Kreutzer*, Bruxelles, [s.n.], 1898.
11. **KREUTZER, Rodolphe**, *40 Études ou Caprices pour le violon*, Paris, [s.n.], 1805/1806.
12. **KREUTZER, Rodolphe**, *42 Études pour violon*, édition révisée et annotée par Lucien Capet, Paris, Salabert.
13. **KREUTZER, Rodolphe**, *42 Études pour violon*, éd. Norbert Gertsch, avec doigtés et coups d'archet de Rodolphe Kreutzer și indicații suplimentare de Ingolf Turban, München, G. Henle Verlag, 2019.
14. **KREUTZER, Rodolphe**, *Études pour violon*, édition révisée de A. I. Yampolsky, 2 vol., Moscou, Muzyka, 1978.
15. **KREUTZER, Rodolphe**, *Études pour violon*, édition révisée de A. I. Yampolsky, Moscou, Imprimerie Musicale d'État, 1959.
16. **LACHAT-SARRETE, Priscille**, „L'école française de violon de Viotti, Kreutzer, Baillot et Rode: virtuosité et lyrisme dans les concertos pour violon”, comunicare prezentată la conferința *P. A. Locatelli and J.-M. Leclair: Legacy in the XIX Century*, Bergamo, 17–19 octombrie 2014.
17. **LAINÉ, Frédéric; BARBARIN, Juliette**, *L'Art du violon: autour de Pierre Baillot 1771–1842*, Chalon-sur-Saône, Musée Vivant Denon, 2003, pp.111-124.
18. **LANKOVSKY, Masha (ed. and trans.)**. *The Russian Violin School: The Legacy of Yuri Yankelevich*. New York: Oxford University Press, 2016.
19. **LISTER, Warwick**. „VIOTTI, Giovan Battista.” In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 99. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2020.
20. **MACNICOL, Douglas**, „The French School of Violin Playing between Revolution and Reaction: A Comparison of the Treatises of 1803 and 1834 by Pierre Baillot”, în *Nineteenth-Century Music Review*, vol. 18, nr. 3, 2021, pp. 359–388.
21. **MASSART, Lambert**, *The Art of Studying R. Kreutzer's Etudes: 412 Examples, Compiled According to the Advice of the Author for Violin*, ed. Gustav Saenger, New York–Boston, C. Fischer, 1898.

22. **PENESCO, Anne**, *Baillot, virtuose et pédagogue: l'homme et son art*, Paris, CNRS Éditions, 1999.
23. **SCHUENEMAN, Bruce R.**, *The French Violin School: Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot, and Their Contemporaries*, ed. William E. Studwell, Kingsville, Texas, The Lyre of Orpheus Press, 2002.
24. **SCHWARZ, Boris**, *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*, New York, Simon and Schuster, 1983.
25. **SOHN, Lisa**, *A Study of the Technical Aspects of the French School of Violin Playing as Exemplified in the Works of Baillot, Kreutzer, and Rode*, DMA dissertation, University of Miami, 2003.
26. **TISDALL, Diane**, *Baillot, Kreutzer & Rode: Méthode de Violon. Commentary and Translated Edition of the 1803 Violin Treatise Adopted by the Paris Conservatoire*, Cardiff, Royal Welsh College of Music and Drama, 2003.
27. **КРЕЙЦЕР, Р.** Этюды для скрипки / ред. А. И. Ямпольского. — М.: Музыка, 1965. — 128 с.
28. **МОСТРАС, К.** Интонация на скрипке. Москва: Музгиз, 1962.