

# Ion SÂRBU

## Rațiunea practicii zilnice la un instrument muzical

Practica zilnică la un instrument muzical este un element intrinsec și **sine qua non** al modelului profesional implicat într-o carieră de o factură atât de complexă cum este aceea de violonist. Această orientare profesională începe, datorită șpecificului ei, la o vârstă fragedă, cu zâmbetul pe buze al copilului de cinci sau șase ani, uneori chiar mai devreme, fermecat de sunetele instrumentului ce i se pune în mână, desigur prin voința altora, în baza talentului mijind și a unor predispoziții de natură acustică (auz muzical) sau fizică (degetele și mobilitatea lor etc.), rerrarcate mai mult sau mai puțin științific și, mai sigur, în raport cu idealurile, preocupările și mediul socio-cultural (și muzical) al familiei. Și totuși, uneori această orientare poate fi și o decizie a copilului însuși, expresie a unei chemări lăuntrice spre sunetul miraculos al viorii și rezultat al unor manifestări ereditare atavice, sau al unor gene îndepărtate, sau chiar al unor izbucniri spontane ale acumulărilor lui auditive obținute în mediul natural, familial și social (cazul lui Yehudi Menuhin, George Enescu, Fritz Kreisler, David Oistrach și poate și alții, cunoscuți sau necunoscuți), care, insistând în maniera vârstei și afecțiunii intrafamiliale, obțin repede micul instrument (care nu este numai o simplă jucărie), precum și tot ce urmează după aceea pentru susținerea copilului lor cu mândrie, dar pentru unii părinți și cu eforturi și sacrificii.

Evident, în acest miraj excitant, originar, generat de sunetele instrumentului cu acea manifestare admirativă de surpriză și curiozitate caracteristică vârstei, copilul nu poate bănuși ce îl așteaptă și ce va urma de-a lungul anilor de formare și de afirmare longevivă într-o profesie nobilă din sfera esteticii ființei umane, dar și de maximă exigență, cunoscând multe riscuri și capcane.

Numai practica zilnică desfășurată în sistem profesional, deprinsă încă la vârsta perioadei de formație și transformată apoi într-un model propriu de atitudine conștientă, într-un **modus vivendi** de-a lungul întregii vieți active, îl poate menține pe violonist totdeauna identic cu sine și cu destinul său socio-uman pe Terra și, într-un sens mai larg, chiar și dincolo. Prin acest proces bazic de formație a violonistului străbate, evident, pasiunea incandescentă pentru vioară, ceea ce include plăcerea și bucuria travaliului fizic și intelectual, atracția spre cunoașterea istoriei creației muzicale pentru vioară pentru îmbogățirea repertoriului său interpretativ, ceea ce s-ar putea numi, parafrazând pe acei filosofi și pedagogi care au folosit categoria de **foame intelectuală**, aplicând-o la domeniul nostru ca foame muzicală sau de repertoriu, ceea ce este esențial pentru accesul oricărui solist la cererea peței muzicale naționale și mondiale.

Plăcerea și bucuria acțiunii practice de stăpânire a viorii, atât ca tehnică cât și ca repertoriu, este criteriul fundamental al devenirii copilului care și-a apropiat vioara prin voință și înclinațiile lui naturale în **violonistul total**, conștient de conexiunea inexorabilă dintre tehnică și muzică, de mesajul ideatic și afectiv-uman

al operelor muzicale interpretate pe scena de concert sau explicate de la o catedră de vioară pentru elevii sau discipolii săi de mai târziu. Copilul care simte nevoia și merge în fiecare zi la instrument, pentru orice durată de timp, se va găsi sigur printre interpreții statornici, recunoscuți ca atare de către societate, dintre care unii cu activitate creatoare excepțională, ajung să fie incluși în dicționare și enciclopedii muzicale care apar în multe țări ale lumii, inclusiv în țara noastră. Am cunoscut violoniști ale căror declarații din timpul formației lor sunau astfel: „Când cânt la vioară, niciodată nu obosesc!”, iar violonista franceză Marie-Annick Nicolas, cunoscută pentru pasiunea ei pentru vioară, după un accident grav a putut să-și refacă complet sănătatea și să reînceapă nu numai profesoratul, ci chiar și concertele ca solistă, poate chiar cu mai multă anvergură, declara într-un interviu: „Aveam o astfel de ușurință tehnică, încât cântam numai cu plăcere. Nu cunoșteam nimic despre oboseală și nervozitate”.<sup>1</sup>

Desigur, alături de acest demers bazic al practicii zilnice trebuie luați în considerație și alți factori aleatori al căror control este necesar: competiții, impresari, charisma personalității, natura relațiilor interpersonale și interprofesionale, înregistrării muzicale (CD, Televiziune, Radio etc.), cronici, cultura, familia, care pot contribui la asigurarea unui progres real și stabil într-o asemenea carieră. Au fost muzicieni care nu au agreat multă vreme tehnicizarea sunetului viu al muzicii. Astfel, Sergiu Celibidache și Herbert von Karajan au trecut mai târziu la înregistrarea concertelor dirijate de ei, recunoscând valoarea istorică și educativei a înregistrărilor muzicale. Kreisler manifesta aversiune față de înregistrările și emisiunile muzicale prin radio, fiindcă „nu-i plăcea ideea de a fi întors din buton ca un bec electric sau ca apa caldă”. Tot astfel, aversiunea lui Enescu pentru gramofon a făcut să fie înregistrate foarte puține din interpretările sale celebre. Personal, am avut o satisfacție deosebită, reușind să scot la Londra (Casa Peter Biddulph) un CD cu câteva interpretări ale lui Enescu realizate într-o perioadă de vârf a activității sale ca violonist. Astăzi lucrurile s-au schimbat. Avem o adevărată industrie a înregistrărilor muzicale. Există o adevărată concurență între violoniști pentru obținerea de contracte cu companiile de înregistrări muzicale.

Necesitatea practicii zilnice, atât în timpul perioadei de însușire organică a deprinderilor tehnice și a modalității de expresie a imaginilor sonore și a mesajului obiectului interpretării muzicale – opera muzicală în diferitele ei forme și tipuri ale evoluției sale istorice – și-a găsit o largă fundamentare teoretică și metodică în istoria pedagogiei viorii. Astfel, în cartea sa *Teach yourself Music* (Învățat singur Muzica) (Londra, 1944), King Palmer scrie: „Artistul de concert care cântă la vioară, pian sau alt instrument, trebuie să aibă un talent înnăscut, să se dedice cu prioritate ani și ani unei practici neîntrerupte și să se bucure într-o mare măsură de o bună sănătate și șansă.” De reținut: rolul menținerii permanente a sănătății fizice și mentale, cu efect consecutiv în desfășurarea ascendentă a carierei de violonist, a cărei împlinire maximă implică integritatea organismului fizic și fiziologic, conformația adecvată a mâinilor și degetelor, sănătatea principalilor analizatori (văzul, auzul și simțul tactil). La acestea se adaugă însușirile de ordin

<sup>1</sup> Sârbu, Ion. *Vioara și măestrul ei. de la origini până azi.* p. 261.

psihic: rezistența la efortul intelectual (concentrarea atenției), memoria auditivă, vizuală și motorică, acuitatea văzului și a auzului muzical (absolut și relativ), temperamentul și formele lui, caracterul și comportamentul. Bineînțeles, aceste însușiri nu sunt egale și absolutizate. Unele sunt remarcate la prima vedere, altele pot fi testate prin tehnici psihologice adecvate, care au un caracter relativ și informativ pentru familie, pentru viitorul violonist și pentru instituțiile abilitate cu pregătirea formală a tinerilor aspiranți spre muzică. Dacă ne gândim la Paganini, acel „Dumnezeu“ al viorii, cum s-a spus, etalonul absolut al celui mai înalt grad de stăpânire a viorii, arta și tehnica sa miraculoasă au fost puse, fie din cauza ignoranței, fie din cauza invidiei și răutății omenești, pe seama unor forțe supranaturale, pentru care Paganini a suferit nu numai în viață ci și după moarte, până ce Biserica Catolică a aprobat înmormântarea și funerarii corespunzătoare. În realitate secretul sta în predispozițiile naturale optime pentru instrument. Anumite părți ale corpului său erau de o remarcabilă elasticitate, ca ligamentele mușchilor umerilor, încheieturile mâinilor, ale antebrățelor și în special ale degetelor lungi și puternice. Urechea sa pentru muzică și auzul său în general erau extraordinare. Urechea sa stângă, de lângă vioară, era deosebit de sensibilă. Pavilioanele urechilor sale erau neobișnuit de largi și adânci, făcându-l capabil să cuprindă mai mult sunet, chiar și de la o distanță mai mare. Unii medici au avansat ideea că Paganini ar fi suferit de sindromul lui Marfan, diagnosticat abia în 1896. Simptomele acestui sindrom cuprind o talie înaltă și sveltă, brațe lungi, degete lungi ca de păianjen, articulații excesiv de flexibile. În fapt era vorba de o constituție normală, ectomorfă, foarte adecvată cântatului la vioară. La acest fenomen paganinian a contribuit cu o pondere însemnată munca asiduă dusă în copilărie sub supravegherea severă a tatălui său, ceea ce a format la Paganini dârzenia, voința și disciplina în însușirea unei tehnici perfecte, cât și creația muzicală îndrăzneată și originală, formându-i deprinderi speciale de durată în folosirea cu extremă facilitate a instrumentului. Acesta este doar un exemplu de valoare istorică, a cărui realizare îndrăzneată a dus la revoluționarea artei și tehnicii violonistice pe drumul romantismului, aflat și azi în admirația noastră, după cum va sta și în admirația generațiilor următoare, la infinit. Dar trebuie să admitem că sunt diferențieri între tinerii care pornesc pe drumul acestei cariere, pretențioasă dar și atrăgătoare prin conținutul ei destinat esteticului ființei umane, necesitând pentru pregătirea tinerilor în acest domeniu cea mai lungă perioadă.

Violonistul Sandu Albu avea o concepție pedagogică bazată pe trei elemente: talent, muncă și logica unui ideal de estetică muzicală. Cântatul la vioară este, spunea el deseori, sarcina unei vieți, întregi: **ars longa, vita brevis**. Întrebat de unii din elevii săi, în câți ani vor putea stăpâni acest instrument, Sandu Albu răspundea serios, dar cu umorul lui de totdeauna: „În 25 de ani, care sunt cei mai grei; pe urmă totul devine mai ușor, dar nu cu mult mai ușor.“

În pedagogia viorii, experiența și cercetarea științifică au condus la formularea și stabilirea unui complex de reguli și forme ale practicii zilnice, fără de care nu se poate realiza nimic privind cerințele artei viorii: sunetul, succesiunea și sensul frazelor muzicale, continuitatea instrumentului (prin așa-numita unire a

arcușelor la capete), vibrato-ul, trillul, staccato-ul (care cere mult efort și exercițiu), spiccato-ul, la fel de greu de realizat (alegerea locului pe arcuș în raport de ritm și poziția arcușului pentru a folosi suprafața cvasitotală a părului), direcția arcușului, conexiunea dintre viteza și presiunea lui în făurirea diferitelor nuanțe și culori ale sunetului, digitația de stabilit anterior procesului de citire și învățare a piesei, flexibilitatea articulațiilor, a poignet-ului la ambele mâini (de care depinde calitatea sunetului), controlul intonației, care este o problemă specială la vioară (cu exerciții de game obligatorii și executarea în ritmuri diferite a pasajelor). Toate aceste elemente sunt obiect inexorabil al practicii instrumentale muzicale. Mulți violoniști își organizează practica zilnică pe probleme: intonație pe game și pasaje, trill, flexibilitatea poignet-ului, arcușul staccato în ambele sensuri etc. Practica zilnică devine un **modus vivendi** de-a lungul întregii vieți active. Violonistul Boris Belkin are o expresie plastică pentru atașamentul său pentru practica zilnică de 4-6 ore: „Când nu cânt în concert – spune el – practic, iar când nu practic, cânt în concert!” George Enescu spunea că nu are încredere în cei ce susțin teoria „tehnicii naturale” și chiar la vârsta înaintată. el practica și revenea mereu la *Studiile* lui Kreutzer, în special la *Studiul 19* pentru trill cu degetul 4, și la *Capriciile* lui Paganini pentru tehnica și frumusețea lor muzicală. Enescu îl considera pe Paganini un „zeu” al viorii. În același scop, Enescu folosea un gât de vioară, **sui generis**, pe care îl purta cu el totdeauna, inclusiv în călătoriile turneelor lui, practicând digitația la un studiu sau piesă muzicală, gândind imaginar la problemele interpretative ale concertelor lui.

Un rol important în exercitarea profesiei de violonist în toate formele de activitate – orchestre, ansambluri (cvartete, trio-uri, cvintete), învățământ violonistic, soliști – îl are **responsabilitatea** față de muzică și creatorul ei – compozitorul –, față de publicul ascultător, meloman prin structură și cultură, și față de sine însuși, pentru imaginea sa publică. Responsabilitatea față de sine – interpretul – derivă din specificul creației muzicale, care își poate arăta valoarea socială numai prin contribuția interpretului. Pe bună dreptate, marele violonist Eugene Ysaye a exprimat un adevăr de mare însemnătate socio-pedagogică pentru domeniul și locul istoriei viorii în societate, declarând: „Fără interpret, o partitură este ca o voce în pustiu!” Interpretarea este totdeauna sursa sonora unui fel de re-creație vie a unei opere muzicale, în avântul zborului ei sonor spre sferele celeste ale muzicii. Ferruccio Busoni îi scria lui Joseph Szigeti pe o fotografie următoarele: „Urarea mea este să fii tu mulțumit de arta ta, apoi alții să se bucure de ea; dar primul aspect este cel mai important.” Este totuși de prevenit că un sentiment de „automulțumire” euforică, fără consistență autocritică obiectivă, este totdeauna o barieră în calea unui progres artistic real. Desigur, în acest proces este involvată cultura generală și, evident, cea muzicală, istoria viorii și a creației compozitorilor și violoniștilor, inclusiv teoria muzicală, legile melodiei și armoniei, fără de care o carieră violonistică nu poate fi mai mult decât un meșteșug fără orizont cultural.

Sub aspectul organizării practicii instrumentale există câteva reguli și principii, care trebuie avute în vedere.

1. Practica zilnică trebuie planificată pe zile, săptămâni, luni sau chiar pe perioade mai lungi, asigurând o perspectivă clară violonistului, cu pauze de 1-2 săptămâni de vacanță la interval de 6 luni (care poate fi chiar o pauză absolută de instrument). Este ceea ce au observat la Heifetz unii dintre studenții lui (Erick Friedman). Un caz aparte cu privire la practica zilnică este concepția și atitudinea lui Fritz Kreisler, care excela prin inteligența sa înnăscută și prin intuiția muzicală, cele mai prețioase daruri violonistice pe care le poseda din plin. În tinerețe a dobândit o tehnică excelentă, pe care a știut să și-o mențină și s-o promoveze cu un minim de exerciții. În fapt, el era dușmanul practicii în sine, în sensul acceptat al termenului. În vacanțele de vară Kreisler nu atingea instrumentul. El spunea: „Lucrez numai când simt că am nevoie. Cred că totul este în creier. Gândești un pasaj și imediat știi cum îl vrei.” După Kreisler, practica excesivă „amortește” creierul, înăbușă „vigilența”, tocește imaginația. El amintea cazul marelui virtuoz Kubelik, care lucra 12 ore pe zi înaintea unui concert, până îi sângerau vârfurile degetelor. Nici un element al rațiunii practicii zilnice nu era valabil pentru Kreisler. În primul rând, coordonarea musculară și motorică necesară pentru a evita slăbirea și dispariția reflexelor și anchilozarea articulațiilor nu-l priveau pe Kreisler, care niciodată n-a avut necazuri cu înțepenirea degetelor. Kreisler nu avea probleme nici privind latura psihologică a practicii zilnice, care produce celui care pășește în scenă acea senzație de siguranță și încredere ce se traduce prin tonus vital și euforie în interpretarea scenică. La fel în ce privește memorizarea pieselor noi și lărgirea repertoriului, ca și păstrarea fidelă a pieselor vechi nu-l obliga pe Kreisler la efectuarea practicii zilnice. Odată memorizată, muzica era „întipărită” pentru totdeauna în mintea sa, inclusiv a acompaniamentelor de pian pentru întreaga literatură standard a vioarei. Kreisler era un geniu violonistic și muzical. Astfel, teoriile lui Kreisler despre practică sunt absolut personale și nu au valabilitate generală. Desigur, ele pot preveni împotriva unei practici „în sine”, mecanice, sterile, fără inteligență și imaginație. De aceea, cei care l-au înțeles greșit pe Kreisler și vor să-l imite riscă să-și piardă tehnica inițială și să-și stagneze evoluția sau să-și superficializeze manifestarea până la punctul eliminării din competiție. Din fericire, fiecare violonist își cunoaște propria individualitate.

2. Practica zilnică se desfășoară într-un număr necesar de 4-6 ore, cu pauze de 10-20 de minute după fiecare 50 de minute de lucru (Auer). În unele săli de studiu din școlile și conservatoarele din țările occidentale există canapele destinate realizării unei relaxări totale în pauzele de odihnă fizică și psihointelectuală după acea oră de activitate implicată în realizarea unor probleme tehnice și muzicale pentru transformarea unei partituri într-o operă sonoră de sine stătătoare. După cerințele acestei practici zilnice ca bază a creativității omului în acest domeniu al existenței sale, ea trebuie să aibă loc la ore-lumină. Practica nocturnă, târzie, nu este eficientă sub raportul memorizării sonore sau motorice și cu atât mai mult al aspectelor muzicale (calitatea sunetului, frazare, ritm etc.). Acest soi de practică deconcentrează, obosește creierul și generează un sentiment de automulțumire și suficiență în eforturile creative ale interpretului spre

găsirea acelor mijloace expresive necesare unei interpretări elevate, convingătoare și excitantă.

3. Audițiile muzicale constituie și ele o parte integrantă a practicii zilnice la vioară. (Chiar dacă nu sunt zilnice, aceste audiții trebuie să constituie o preocupare majoră în structura programului profesional al violonistului.) Ele au un mare rol în memorizarea auditivă a pieselor muzicale, în îmbogățirea culturii muzicale, în formarea și dezvoltarea gustului muzical, în însușirea stilurilor muzicale. Aceasta constituie o bază sigură a trecerii de la postura de audient avizat la producătorul direct al acestei muzici mai ușor și chiar cu o intonație mai sigură, cunoscând mai bine melodia, ritmul și structura, bineînțeles și cu satisfacții mult mai mari, nu numai de ordin auditiv, ci mai ales creativ.

De-a lungul timpului istoric, practica zilnică la vioară, ca sistem profesional, a cunoscut apariția și consolidarea unor forme adecvate în raport cu cerințele realizării efective a scopului fundamental al acesteia: o interpretare superioară a creației muzicale românești și universale.

a) Învățarea unui material muzical nou: repertoriu și tehnică. Cu cât acest proces începe mai devreme, cu atât interpretul își lărgeste repertoriul în perioada când memoria este mai productivă, iar mai târziu se poate mișca mai liber la cererea pieței muzicale și nu se află sub stresul sărăciei de repertoriu. Louis Persinger, primul profesor în San Francisco al lui Yehudi Menuhin își forma elevii în spiritul acestei viziuni. O fostă elevă a sa, Camilla Wics, povestea că avea obligația de a învăța și finisa din memorie câte o parte de concert pe săptămână, încât la vârsta de 16 ani ea cunoștea perfect 35 de concerte, afară de celelalte piese. Pare incredibil, dar este un adevăr care poate fi întâlnit ușor în școală americană de vioară.

b) Schimbarea ori exersarea pentru însușirea unei tehnici noi la probleme specifice (vibrato, staccato, trill, legato, loured, schimbul de poziții etc.). Un merit al revistei *STRAD*, care apare la Londra, este publicarea în fiecare ediție lunară a unui articol intitulat „Basics”, al violonistului metodist Simon Fisher, tratând probleme noi cu soluții pertinente pentru fiecare element al practicii zilnice pe exemple de pasaje din literatura viorii.

c) Menținerea și consolidarea repertoriului și a tehnicii personale. Celebrul pianist român Dinu Lipatti, cunoscut pentru memoria sa proverbială și vastul său repertoriu, spunea că el revine mereu asupra repertoriului vechi, căci altfel dispărea din memorie și trebuie să-l refacă ca de la început, când ai nevoie de el.

d) Pregătirea unui concert sau recital, ori audiție, ori înregistrare pe disc. În acest caz, răspunderea este mai mare, nu numai pentru acuratețe și pentru respect față de muzică, dar și pentru imaginea personală în fața familiei, prietenilor, concurenților, ca și pentru public în general, deoarece orice interpret devine o persoană publică. De aceea, pregătirea unui astfel de eveniment muzical implică un efort mai mare, cu cât practica zilnică nu a fost zilnică. Nici un interpret nu poate fi mulțumit cu un succes care nu este susținut cu efort și strădanie. Acest adevăr a fost definit ca un postulat al teoriei succesului în cartea mea *Vioara și maeștrii ei. de la origini până azi*, astfel: „Nimic valoros nu se poate

obține în viață fără efort. Succesul fără strădanie este, în fapt, un insucces, care niciodată nu aduce satisfacție reală și deplină.”

e) Revederea repertoriului vechi, pentru o interpretare nouă, care de regulă aduce schimbări.

f) Există și o practică de plăcere, mai ales la amatori, care este întâlnită în mod firesc și ca element integrativ al oricărei profesiuni, unde voința, studiul, finalitatea și competiția au un rol mai mare.

g) Practica zilnică durează în raport de individ, dar nu mai puțin, decât este necesar pentru a fi capabil să faci muzică fără nici un fel de teamă față de scăderea nivelului tehnic aferent. Uneori 3-4 ore de practică bună fac mai mult decât 6 ore de practică proastă, adică una fără scop, fără plăcere, cu gândul la alte obsesii dominante din alte sfere ale existenței individuale și sociale. Uneori, cu înaintarea în vârstă, aceste obsesii se transformă în acele abateri de la deontologia artistică, abateri grupate în jurul acelor obsesii în comportament bazate pe ceea ce filosofii și eticienii numesc principiul **plăcerii** (hedonism), unele fiind nocive pentru profesie, chiar și pentru sănătatea fizică și mentală.

Un rol important în procesul de învățare și pregătire temeinică în această profesie îl are **autocunoașterea**. Aceasta înseamnă să apreciezi singur ce lipsuri ai din punct de vedere tehnic sau repertorial, examinând mereu repertoriul personal de concerte și piese muzicale, sporindu-l în mod planificat în fiecare an cu noi concerte și piese, chiar dintre cele mai puțin cantate sau mai grele, sau mai rare. Învăță să te ascuți direct sau prin înregistrări, cu un simț nemilos, ceea ce David Oistrach obișnuia să facă cu regularitate.

Un mare câștig în progresul personal al unui interpret la vioară este întâlnirea periodică și consfătuiri cu specialiști în domeniu (violoniști, profesori de vioară), chiar cu soliști vocali (inclusiv audierea unor concerte vocale), recunoscând că vioara este un instrument cantabil. Desigur, încheierea pregătirii formale la un Conservator sau Academie de Muzică cu o diplomă de licență sau Master of Music, nu înseamnă izolarea absolută de Alma Mater. Contactul periodic cu ea, cu foștii profesori și colegi, în variate forme de întâlniri, consfătuiri, concerte etc, este menit să întrețină focul sacru al perfecționării artei violonistice. Pentru mine exemplul elocvent în această privință este Academia Juilliard School of Music din New York, a cărei organizare periodică a unor întâlniri, consfătuiri și concerte în diferite centre muzicale pe glob cu absolvenții formați la această academie contribuie la realizarea unui schimb fructuos de experiență și la creșterea prestigiului internațional al acestei academii americane. În domeniul învățării, există instrumentiști care memorează instantaneu, în timp ce alții trebuie mai întâi să învețe cum să memorizeze. Facilitatea învățării poate avea două ipostaze: cel care învață repede poate să nu rețină bine ceea ce a învățat, pe când cel care învață mai greu poate absorbi mai bine și mai profund un material muzical oarecare. Totul depinde de sistemul personal utilizat în procesul de învățare, memorizare, și de metoda păstrării și reîmprospătării informațiilor acustice, motorice și conexiunii lor structurale în melodii și piese muzicale de sine stătătoare.

Repetiția este mama învățării, cum se știe dintotdeauna, ceea ce se aplică și în practica la instrument. Dar este necesar a se repeta „cu cap”, adică cu deplină conștientizare a greșelilor, spre a nu fi lăsate să se fixeze. Îndreptarea lor se face prin repetiție bine motivată. Deseori se repetă doar pasajul incorrect, pe când pasajele corecte sunt repetate o singură dată, fiind considerate realizate. Este însă necesar a se repeta și pasajele bine executate de prima oară, pentru a fi siguri că și acestea au devenit a doua natură, repetându-le corect de fiecare dată.

Practica trebuie realizată în tempo rapid (ca pe scenă), dar și mai rar (pentru a permite creierului să codifice corect diferite comenzi pe care să le trimită mușchilor spre executare fizică, respectiv motorică). Este deci esențial de a cânta piesa în tempo normal chiar în stadiul de început al învățării ei. Tempoul și viteza executării sunt elemente esențiale și specifice ale tehnicii implicate în interpretarea muzicală. După ce arcușele și digitația au fost alese, ele sunt bine întărite în tempo rar pe pasaje și piesa întreagă, după care se trece la practica în tempo final, însușind mișcărilor fizice (motorii) și impulsurile mentale ale vitezei normale a piesei. O idee bună este aceea de a exersa pasajele într-o viteză mai rapidă decât în tempo de concert (dar și rar, și mai rapid, în scopul de a construi o extralimită de siguranță deasupra și sub tempoul normal. În procesul muncii practice, trebuie dată atenție egală atât brațului drept (arcușului), cât și mâinii stângi (digitației). Rolul mâinii stângi (la vioară) sau al ambelor mâini (la pian) este vizibil, pentru că digitația produce imediat muzica, iar instrumentiștii consuma 90% din efortul lor. Dar arcușul este „sufletul” viorii și lui trebuie să i se acorde cea mai mare atenție și timp de practică specială pentru a perfecționa toate elementele muzicale, tehnice și expresive. S-a spus pe bună dreptate că dacă mâna stângă este la vioară mâna pianistului, mâna dreaptă, a arcușului, este mâna pictorului, care produce culorile și imaginile sonore ale muzicii. Perfecționarea mâinii drepte a arcușului se referă nu numai la elementele de bază – tehnica arcușelor (detaché, spiccato, staccato, duble corzi etc.), ci și la arta arcușului, la măiestria interpretării prin alegerea atacului și relaxării unei note (sunet) potrivit stilului și caracterului muzical, natura schimburilor de arcuș dictate de cerințele frazării, diferite nuanțe și dinamici, articulația arcușului (ondulația părului), accente (exemplu arcușul special „louré”), obținerea diferitelor culori ale tonului prin variate combinații dintre presiune, viteză, distanța de căluș, lungimea și împărțirea arcușului folosit în interacțiune cu mâna stângă și mișcărilor ei, calitatea tonului în general (evitarea scrijelării corzilor și a sunetului urât) și în final valorificarea potențelor expresive și cantabile ale arcușului. Desigur, aceste aspecte tehnice ale folosirii arcușului sunt mai dificile în practică, din cauza naturii lor estetice care include cultura, structura psiho-afectivă și gustul rafinat al interpretului.

O cerință a practicii aplicate la învățarea și însușirea unei piese muzicale este separarea problemelor și rezolvarea lor, una câte una. Fiecare pasaj este suma mai multor componente distincte, încercând să le rezolvi pe toate dintr-o dată nu va fi „îmbunătățit” nici unul din ele. Repetând un pasaj integral și cântându-l mai puțin corect, greșelile se vor consolida în minte. Este mai productiv și mai economic să separăm pasajul în componentele sale, să izolăm problemele, să ne concentrăm pe ele separat și, după corectare, sunt reconstituite și practicate



în unitatea lor, în mod corect. Potrivit legilor memorizării, orice piesă muzicală se învață mergând din aproape în aproape, fragmentând și unind, până la realizarea integrală și finală.

Practica zilnică trebuie să aibă în vedere practica interpretării ca pe scena de concert, și nu practica de dragul practicii în sine (practica practicii). Scopul final al practicii este interpretarea de nivel superior, având totdeauna în minte finalitatea pe scena de concert: tehnică infailibilă, claritate sonoră și realizarea totală a muzicii.

Există și o practică fără instrument. Așa cum mușchii sunt antrenați să execute porțile fizice ale cântatului la vioară, mintea trebuie să fie și ea exersată separat și independent de execuția ca atare a piesei. De fapt creierul este, atât originar cât și ultim, centrul unde se află sursa fiecărei acțiuni din activitatea complexă a interpretării instrumentale. Mergând printr-o imaginară interpretare a unei lucrări (integrale sau pe părți), gândim și trăim aievea (și corect) fiecare element al execuției (intonajie, ritm, mișcări fizice ale mâinii drepte și stângi, expresie muzicală), vom îmbunătăți în plan imaginar interpretarea de fapt a piesei. Această metodă este folositoare nu numai în aspectele tehnice, ci și în procesul memorizării, ca atare. Ea include și pasiunea și dorința de a trăi muzica peste tot și în orice moment, și nu numai în practica fizică propriu-zisă.

Aplicarea practică a acestor orientări generale implică analiza fiecărei lucrări introduse în practica zilnică și alegerea formelor de realizare privind atât repertoriul, cât și tehnica adecvată. Totdeauna se are în vedere aceste două laturi ale practicii zilnice, fără a uita niciodată practica interpretării muzicale, adică aducerea unei lucrări muzicale la nivelul cerințelor interpretării ei pe scena de concert.