

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

*Ipostaze ale virtuozității pianistice în studiile  
pentru pian de Chopin*

**Teză de doctorat  
- Rezumat -**

Doctorand: Roman Manoleanu

Coordonator științific: prof. univ. dr. Șerban Dimitrie Soreanu

2017

# Cuprins

## **I. Prolegomene**

I.1 Cadrul socio-cultural în Europa la începutul secolului al XIX-lea

I.2 Chopin pianist-compozitor

I.3 Studiile ca gen

## **II. Tehnicitatea pianistică ezoterică**

II.1 *Studiul op. 10 nr. 2 în la minor*

II.2 *Studiul op. 10 nr. 5 în Sol $\flat$  major*

II.3 *Studiul op. 10 nr. 9 în fa minor*

II.4 *Studiul op. 25 nr. 8 în Re $\flat$  major*

## **III. Expresivitatea lirismului serafic**

III.1 *Studiul op. 10 nr. 3 în Mi major*

III.2 *Studiul op. 10 nr. 6 în mi $\flat$  minor*

III.3 *Studiul op. 25 nr. 1 în La $\flat$  major*

III.4 *Studiul op. 25 nr. 6 în sol $\sharp$  minor*

## **IV. Virtuozitatea dramatismului rezonator**

IV.1 *Studiul op. 10 nr. 12 în do minor*

IV.2 *Studiul op. 25 nr. 10 în si minor*

IV.3 *Studiul op. 25 nr. 11 în la minor*

IV.4 *Studiul op. 25 nr. 12 în do minor*

## **V. Sinteze**

V.1 Rezumat

V.2 Rezumat în limba engleză

V.3 Proiecții metodice

## **Note**

## **Bibliografie**

Cărți și publicații

Partituri

Discografie

Webografie

## I. Prolegomene

### *Cadrul socio-cultural în Europa la începutul secolului al XIX-lea*

Istoria muzicii europene denumește arta sunetelor, între prima jumătate a secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea, drept Romantismul muzical. În cadrul general al artelor, curentul romantic apare încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea în literatură, sculptură și pictură, în Anglia și în Germania, pentru ca în secolul al XIX-lea să se răspândească în întreaga Europă.

Mișcarea estetică-filozofică a secolului al XIX-lea denumită Romantism a fost inițial un curent artistic literar. Resursele filozofice ale Romantismului sunt concepute chiar de Immanuel Kant (1724-1804) în *Critica rațiunii practice* și *Critica rațiunii pure* și de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) în *Filozofia naturii*. Această mișcare a pornit în Germania în jurul revistei *Athenäum* condusă de frații Schlegel și mai apoi de scriitorii și poeții deceniilor II și III, Jean Paul<sup>4</sup>, cu romanul *Titan*, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, după ale cărui *Povești* a fost scrisă opera *Les contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach, Heinrich von Kleist cu comedia *Der zerbrochene Krug (Vasul spart)*, Friedrich de la Motte Fouqué cu nuvela *Undine*, Albert von Chamisso, cu *Peter Schlemihls wundersame Geschichte (Povestea extraordinară a lui Peter Schlemihl)*, frații Jacob și Wilhelm Grimm cu *Deutsches Wörterbuch (Dicționar german)* și *Grimms Märchen (Povești)*.

Avântul revoluționar însufletește lirica poetului polonez Adam Mickiewicz, prieten al lui Chopin, poemele sale fiind sursa inspirației compozitorului pentru *Baladele* lui. De altfel, *Konrad Wallenrod* este considerat poemul revoluționar ce a dat naștere *Baladei op. 23 nr. 1 în sol minor*.

În Franța, Romantismul apare în secolul al XVIII-lea ca o alternativă a Iluminismului, și capătă o anumită amploare în secolul XIX. Curentul Romantic păstrează elemente ale Clasicismului, precum claritatea formelor, echilibrul clasic, și aduce noul în planul tematic, poeții acestui curent utilizând miturile și legendele Antichității, aplecându-se mai mult către natura văzută ca o oglindă a sufletului. Romantismul propriu-zis apare mai târziu aici, în raport cu celelalte lumi culturale vestice, de abia în anul 1820, prin colecția de poezii *Méditations poétiques (Meditații poetice)* de Alphonse de Lamartine (1790-1869), considerată prima lucrare lirică romantică, caracterizată prin aducerea emoției în prim-plan, la care se adaugă importanța *eului*, spre exemplu prin expunerea la persoana întâi a sentimentelor și stărilor sufletești ale poetului. Victor Hugo este personalitatea reprezentativă a Romantismului în Franța, fiind poet (*Feuilles d'automne – Frunze de toamnă, 1831*), romancier (*Notre-Dame de Paris 1831, Les Misérables 1862*) și creatorul dramei romantice, tragedia *Cromwell* (1827), a cărei prefață devine manifestul teatrului romantic, prin care sunt puse sub semnul rezervei regulile teatrului clasic privind unitatea de loc și de timp, păstrându-se doar unitatea acțiunii și adăugând, în schimb, datorită artei de a respecta realitatea așa cum este ea, introducând, ca o urmare firească, urâtul și grotescul în scenă; așadar, acest nou gen, *drama*, combină elemente tragice și comice în una și aceeași lucrare: drama *Hernani*.

În artele plastice, Eugène Delacroix este considerat conducătorul școlii franceze romantice. Tema sa predilectă are surse istorice și este, de cele mai multe ori, zugrăvită în culori puternice, care șochează, culoarea și mișcarea reprezentând dominantele stilului său. Tematica din lucrarea sa emblematică – *La Liberté guidant le peuple* – lupta omului cu natura într-un mediu neprimitor și sălbatic este zugrăvită și în pictura lui Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse (Pluta Meduzei)*, natura fiind un important subiect sau mijloc de expresie în plastica romantică, ea fiind învăluită de variații și metamorfoze ale luminii și atmosferei – ca la pictorul englez John Constable cu lucrarea sa *Dedham Vale (Valea din Dedham)* sau ca în viziunea

fantastică a pictorului William Turner prin celebra sa pictură *Storm at Sea (Furtună pe mare)*, unde natura este zugrăvită în mișcare, reprezentând o reflectare a stărilor subiectului.

Frédéric Chopin este unul dintre cei mai îndrăgiți compozitori de după Clasicism, datorită stilului său muzical unic prin care reușește să îmbine culorile în muzică, folosind într-un mod inedit luminile și umbrele armoniei timpului său, totul într-o anume fluentă metro-ritmică specifică muzicii dansate. Prin acestea compozitorul stârnește o puternică emoție fiecărui ascultător, reușind să se adreseze în același timp și marelui public. Chopin stabilește o legătură directă cu auditorul, fiind un extraordinar mânuitor al stărilor și trăirilor profunde ale spiritului omenesc. Compozitorul reușește să creeze un echilibru între două elemente esențiale, primul fiind forța prin care vrăjește sufletul, îl face să rezoneze prin culorile, luminile și umbrele sunetelor create, prin acel timbru sonor unic, și al doilea, construcția elaborată a planurilor și structurilor sonore, atât pe verticală cât și pe orizontală, ridicând astfel opera sa la un nivel măiestrit artistic, aflat în vibrația înaltă a genialității. Creația compozitorului se păstrează astfel în repertoriul de concert contemporan prin calitatea de a fermeca fiecare auditor, purtându-l pe aripile muzicii către tărâmurile ireale de o frumusețe feerică, generând senzații și reacții emoționale puternice printr-o extraordinară capacitate de a alterna misterul cu revelația. Această transcendență pe care Chopin o realizează se datorează profunzimii *frumosului* pe care îl îmbracă în diferitele forme și genuri muzicale folosite, a trăirilor înalte exprimate de muzica sa, a rafinamentului estetic și stilistic și a unicității și originalității limbajului folosit. Prin sunetul inimitabil al lui Chopin, muzica sa poartă și schimbă emoții, iar compozițiile sale inspiră o pasiune profundă atât în inimile artiștilor interpreți, cât și publicului.

Studiile lui Chopin sunt adevărate piese romantice de caracter, ce atestă cu claritate virtuozitățile pianistice ale repertoriului de gen. În contrast cu studiile *Școlii mecaniciste*, cele ale lui Chopin reprezintă în primul rând exerciții de formare a auzului muzical, de construire a unui tușeu care permite obținerea unei sonorități prin care pianul *cântă*. Virtuozitatea este o consecință a însușirii artei tușeului, întotdeauna în umbra sau ca mijloc de susținere a expresiei artistice, reflectând calitatea sunetului. Iar un sunet de calitate se obține prin studierea poziției mâinilor pe claviatură, dexteritatea degetelor depinzând de relaxarea aparatului pianistic. Pianistul caută să realizeze întotdeauna sensul muzical al frazelor și perioadelor, desfășurarea în timp a discursului muzical urmând cu acuratețe cadența firească a muzicii cântate pe algoritmul căreia este construită. Muzica presupune și mișcare, interpretarea reușită a operei chopiniene depinzând de asigurarea fluentei discursului muzical, o dovadă fiind și recomandarea compozitorului de a alege un tempo cursiv, așa cum aflăm din mărturiile elevilor săi. Astfel, chiar în studiile unde indică alegerea caracterului unei mișcări lente, el sugerează evitarea alegerii unui tempo prea rar, de exemplu în *Studiul op. 10 nr. 3 în Mi major*, unde notează *Lento ma non troppo*, dar menționează  $\text{♩}=100$ , indicație ce corespunde mai precis mișcării *Moderato*. În tehnica pianistică chopiniană este implicat întregul aparat pianistic, de la degete și până la umăr, într-o mișcare continuă, *legată*, suplă. Degetele pun în mișcare tot brațul, care parcurge întreaga claviatură, iar realizarea pasajelor pline de virtuozitate și atingerea vitezei corespunzătoare necesită o relaxare deplină a sa. Progresul tehnic al instrumentului a permis prelungirea sonorității basului prin pedală, efect pe care Chopin l-a folosit din plin în discursul său muzical, permițând mâinii stângi să figureze un motiv într-o octavă superioară în timp ce păstrează basul în pedală.

## II. Tehnicitatea pianistică ezoterică

### *Studiul op. 10 nr. 2 în la minor*

*Studiul op. 10 nr. 2 în la minor* este scris în măsura c, în tempo *Allegro*, cu  $\text{♩}=144$ , având o formă de lied tripartit simplu cu mică repriză, ABA', în care secțiunea A cuprinde măsurile

1-18, secțiunea B, măsurile 19-35, secțiunea A', măsurile 36-49, această ultimă secțiune incluzând și o codă, în ultimele cinci măsuri. Figurile melodice sunt reduse la mers cromatic ascendent și descendent de șaisprezecimi la mâna dreaptă și figuri acordice de optimi și pătrimi, intersectate de pauze de optimi, la mâna stângă, precum și de câteva sincope simetrice pe timp. Subiectul tehnic al studiului este reprezentat de efectuarea mersului cromatic în *legato* – indicația *sempre legato* apare de șapte ori – la degetele 3-4-5, în șaisprezecimi, concomitent cu intonarea la degetele 1 și 2 a unor intervale placate, pe fiecare timp, dificultatea constând în trecerea de la o poziție la alta, în funcție de acordul care se formează pe fiecare timp, și menținerea *legatoului* și a mersului cromatic, într-un tempo foarte rapid. Studiul este mai dificil de realizat pe pianul de tip *Steinway* din zilele noastre, care are o capacitate dinamică extinsă dar, în același timp și o greutate mai mare a clapelor înseși, precum și o cursă mai lungă. El a fost conceput pentru pianul de tip *Pleyel*, ce presupune o atingere ușoară a clapelor și un răspuns mai direct, dat de mecanismul mai simplu al acționării ciocănelor. Așadar, lucrarea naște noi provocări de ordin tehnic, care se adaugă celor gândite de compozitor. Anticiparea acordurilor formate la mâna dreaptă favorizează considerabil realizarea cursivă discursului muzical al mâinii drepte, care are un mers continuu cu o singură excepție în măsura 32, unde mâna dreaptă efectuează un salt pe o pauză de optime. Studiul are un caracter introvertit, dat de mersul cromatic în *legato* și de acompaniamentul ușor și aerat, în dinamica preponderentă *piano*, caracter susținut și prin alegerea unei tonalități minore, presărate cu false relații între acorduri și scări cromatice, care transformă discursul muzical asemeni unui filtru fotografic, un efect de lumină difuză.

Caracterul studiului este unul rezervat, ca o introspecție, fiind o adevărată transfigurare sonoră a unui poem romantic în care poetul își analizează propria stare intimă, sub pretextul explorării unor mijloace de artă pianistică. În primul plan, lucrarea constituie o însiruire de scări cromatice ascendente, descendente, frânate, cu întoarceri și *mordente* pe planul melodic, la care se adaugă un acompaniament minimal. Dar tocmai această aparentă simplitate ascunde o aranjare extrem de amănunțită, iar conceperea și desfășurarea planurilor sonore denotă o măiestrie desăvârșită, rezultând astfel o minunată poezie de alunecări de sunete, învăluite de culori, lumini și umbre. Descoperind lucrarea, interpretul se lasă fermecat de vraja acesteia, folosind-o apoi pentru a ferma la rândul-i. Esențială pentru realizarea frumoasă a studiului este găsirea unei poziții optime a palmei mâinii drepte, care să permită efectuarea cursivă a scărilor cromatice și diatonice în același timp cu acordurile placate, dând impresia unei ușurințe deosebite în interpretarea lucrării. Astfel, pentru realizarea acestui echilibru între cele două voci la mâna dreaptă și pentru a reuși intonarea până la finalul piesei în condiții de relativă relaxare a mâinii, se impune o poziționare a palmei și a articulării degetelor care să se încadreze în reperele normale morfologice ale mâinii. Scările cromatice și diatonice trebuie împărțite în studiu în fragmente de câte o poziție, fiecare schimbare de poziție – sau trecere peste degetul 5 – necesitând o atenție deosebită din partea pianistului. Următorul pas presupune suprapunerea acestor fragmente, grupuri de sunete, pe acordurile placate de pe fiecare timp, menținând cursivitatea liniei melodice. Această operație urmărește adaptarea discursului muzical la morfologia aparatului pianistic, în scopul de a permite interpretarea cu o aparentă ușurință a unei astfel de lucrări muzicale și, mai ales, de a oferi șansa transducerii eficiente a conținutului său poetic.

### III. Expresivitatea lirismului serafic

#### *Studiul op. 10 nr. 3 în Mi major*

*Studiul op. 10 nr. 3 în Mi major*<sup>18</sup> este scris în 2/4, cu indicația de tempo *Lento ma non troppo*<sup>14</sup> și ♩ = 100, în forma de lied tripartit A B A', unde secțiunea A cuprinde măsurile 1-21,

B măsurile 22-61 și A' măsurile 62-77. Subiectul tehnic tratat de acest studiu este efectuarea *legatoului* pe mai multe voci. Discursul muzical polifonic conține trei voci în prima și a treia secțiune și alternează două cu trei voci în cea mediană. Unicitatea studiului reiese din *tempoul* relativ rar și din caracterul său poetic conferit de melodia cantabilă, asemănându-se unei nocturne. *Studiul op. 10 nr. 3 în Mi major* împreună cu *Studiul op. 10 nr. 6 în Mi<sub>b</sub> major* și cu *Studiul op. 25 nr. 7 în do# minor* se diferențiază prin *tempoul* mai liniștit, prin caracterul pronunțat polifonic și conținutul poetic de restul studiilor chopiniene ce se desfășoară într-un tempo alert, sugerând o virtuozitate accentuată a discursului muzical.

Linia melodică atotputernică a sopranului domină întreaga lucrare, precum o zeiță de o frumusețe și o grație fermecătoare. Toate celelalte voci o urmează și o poartă pe brațe, punând-o în valoare și susținându-i mersul ușor. Secțiunea mediană B, *poco più animato*, are un caracter jucăuș, zglobiu și conține o linie melodică mai activă, cu schimbări bruște de dinamică și de direcție a desenului melodic, având un acompaniament de tip imitativ, ce oglindește melodia în sens contrar, imitându-i construcția, pe valori de ♩.

Caracterul dansant, deosebit de suav al liniei melodice, reiese din construcția anacruzică a motivelor, această evitare a începerii pe timpul tare al metrului sugerând o stare de continuă mișcare, de legănare, fiecare pas fiind adus printr-un *și→un*, iar valoarea relativ mare a duratei anacruzei indicând o mișcare lentă și controlată, de o mare eleganță. Folosirea sincopelor la capătul fiecărui motiv din această linie melodică principală creează senzația unei creșteri a așteptării prin amânarea punctării timpului întâi accentuat. Așadar timpul este întotdeauna furat sau întârziat, fie prin anacruză, fie prin sincopă, sugerând o înlănțuire continuă într-o singură respirație lungă, ce are un efect covârșitor asupra ascultătorului, ca o vrajă. Caracterul fermecător al liniei melodice este redat și prin construcția motivelor de dimensiuni inegale și dezvoltarea bazată pe extinderea frazei, în contrast cu construcția regulată a perioadelor din secțiunea mediană.

Redarea caracterului serafic al studiului depinde în egală măsură de calitatea sonoră exprimată printr-un tușeu care să permită reliefarea fiecărui detaliu al discursului muzical, cât și de crearea atmosferei delicate prin utilizarea unei pedalizări detaliate, astfel încât orice schimbare de culoare să poată fi percepută cu maximă eficacitate. Comunicarea conținutului expresiv al acestei lucrări de un lirism desăvârșit este caracterizată de o anumită ușurință aparentă în intonarea multiplelor voci componente, care se completează una pe cealaltă, generând o curgere melodică în desfășurare continuă. Repetarea celulelor motivice din încheierea studiului creează o anumită atmosferă diafană, o clipă ce zăbovește liber de timp, ca o trezire după un vis cu amintirea lui ce se pierde treptat până când din tot ceea ce a fost rămâne doar un sentiment.

## IV. Virtuozitatea dramatismului rezonator

### *Studiul op. 10 nr. 12 în do minor*

*Studiul Op 10 nr. 12 în do minor*, supranumit *Revoluționarul*, este scris în măsura c și are indicația de tempo *Allegro con fuoco*, cu ♩=160, având ca subiect de tehnică pianistică virtuozitatea mâinii stângi care efectuează pasaje rapide de ♩, cu treceri peste degetul 1 și schimburi de poziție în *legato*. Forma lucrării este de lied tripartit, ABA'. A-ul cuprinde măsurile 1-28, B-ul măsurile 29-40, A'-ul măsurile 41-68, iar coda măsurile 69-84. Mâinile sunt tratate separat în acest caz, fiecare reprezentând un personaj sau o idee. Mâna dreaptă este declamativă, are un caracter eroic, de cele mai multe ori cu două ipostaze, una expansivă, în *f*, cealaltă interiorizată, mai misterioasă. Mâna stângă sugerează prin virtuozitatea sa o neliniște perpetuă și completează mâna dreaptă cu pasajele fulminante. Înlănțuirile de ♩ reprezintă

expresia curenților interioari, ca un foc lăuntric care alimentează constant eroismul afișat la mâna dreaptă, în creșteri și descreșteri dinamice, într-o frământare continuă.

Exemplul 1: măsurile 1-3

Allegro con fuoco. (♩ = 160.)

Măsurile 1-8 alcătuiesc o introducere, o notez cu  $a_1$ , compusă dintr-un acord de dominantă cu septimă la mâna dreaptă și un mers descendent de ♩ cu accente din patru în patru, la mâna stângă, căruia i se suprapune un ritm de ♩.♩ | ♩ la mâna dreaptă. Melodica mâinii stângi este constituită dintr-o celulă anacruhică de patru ♩, prima apariție a formulei de doar trei ♩ anacruhică, alternând finalul pe sunetele *si* și *fa*, și o cvartă perfectă descendentă repetată pe ♩ la final în bas. Virtuozitatea extraordinară a acestei lucrări provine din alăturarea celor două elemente principale ale discursului muzical, mersul de șaisprezecimi, în *legatissimo*, respectând accentele de pe primul sunet al celulei de patru ♩ și tema acordică rezonatoare, totul într-un tempo deosebit de rapid. Acordul de septimă de dominantă în răsturnarea întâi de la mâna dreaptă de la începutul pasajului constituie un sprijin binevenit pentru aparatul pianistic, acordând libertate maximă mâinii stângi în a efectua pasajele de ♩. Pentru a crește tensiunea dramatică, între două apariții acordice, compozitorul introduce pauze ce întrerup discursul mâinii drepte, mâna stângă rămânând descoperită până la ultimul timp din măsura a doua, de exemplu. În măsura 4, ritmul punctat urmat de saltul pe o răsturnare a doua a aceluiași acord de dominantă din prima măsură, subliniază caracterul *energico*, marcat de Chopin. Mâna stângă pare să ocupe primul plan, prin pasajul fulminant de ♩, iar mâna dreaptă conduce discursul muzical cu o declamație impresionantă; caracterul este unul eroic, dat de ritmul punctat, de saltul ascendent de cvintă perfectă, pe o altă răsturnare a aceluiași acord, între măsurile 2 și 3, și apoi de septimă mică, între măsurile 4 și 5, după o repetare a motivului *legatissimo* al mâinii stângi și de *crescendoul* dinamic concentrat, efectuat prin cele trei elemente sonore ale motivului saltului. Măsurile 5-8 dezvoltă prin amplificare ideea tematică din primele două măsuri, prin dublarea mersului descendent în ♩ la unison, la mâna dreaptă, având un caracter și mai dramatic, subliniat de compozitor prin extinderea pe două măsuri a *crescendoului*, măsurile 7-8, cu un pasaj care combină mersul discontinuu de ♩ cu salturile de sextă mică, octavă micșorată și apoi nonă mică. Pedalizarea trebuie foarte atent dozată, datorită aglomerării sonore în basul instrumentului și a vitezei ridicate, necesitând efectuarea schimburilor de jumătate de pedală în scopul păstrării clarității sonore, dar și pentru a sublinia efectul de *crescendo*.

### Exemplul 7: măsurile 77-84

Prima jumătate a codei, măsurile 77-80, reia pasajul în ♩ de la începutul lucrării, dar în loc de dominantă este adus pe treapta I din Do major, fiind urmat de *tremolo* pe subdominantă, la mâna stângă, iar mâna dreaptă intonează sunetul do – notă întregă, urmat de un acord de treapta a IV-a; repetarea motivului aduce o întârziere 9-8 pe acordul de dominantă din măsura 80. Această primă jumătate a codei se desfășoară în dinamica *pp*, iar a doua jumătate, măsurile 81-84, izbucnește în *ff appassionato* prin același mers descendent de ♩ dublat la ambele mâini, urmat de patru acorduri, IV-IV minor-I4-I3. Studiul se încheie tăios, prin ritmul dat de ultimele acorduri, ♩ ♩ ♩ ♩ în *staccato*. Ultimul pasaj descendent de ♩ intonează treptele unui acord de dominantă pentru Fa major, iar datorită desfășurării de mare întindere, această modulație depășește spațiul de două măsuri în auzul auditorului. Lipsa unei cadențe autentice din ultimele două măsuri face ca neliniștea, sentimentul de răzvrătire să persiste; conflictul acestei lucrări rămâne nerezolvat, persistând în suflet ca și cum deznodământul întârzie să apară, încheierea lăsând loc de continuare, efect subliniat și de ultimele două acorduri din lucrare, de treapta I 4-3, care sunt intonate în *staccato*, fiind urmate de suspensia generată de pauza de sunet. Chopin a găsit această soluție genială de finalizare a unei lucrări obsedant de coerente, utilizând virtuozitatea ca mijloc principal prin care insuflă un sentiment puternic de împotrivire ce tulbură și răscolește orice fire.

### Proiecții metodice

*Formarea capacităților de interpretare instrumentală în Studiul op. 25 nr. 6 în sol# minor de Frédéric Chopin*

Muzica pleacă de la sunet, iar obținerea sunetului calitativ, expresiv, rotund, este unul dintre cele mai importante deziderate ale pianistului, în cadrul procesului complex al interpretării unei lucrări muzicale. Realizarea unui astfel de sunet la pian este direct influențat de cunoașterea instrumentului și a caracteristicilor emisiei sonore specifice pianului. Astfel, pianistul va avea capacitatea de a utiliza întreaga paletă a culorilor și intensităților disponibile și va putea recrea cât mai fidel imaginea sonoră concepută. Pentru înlesnirea dobândirii acestor capacități instrumentale este necesară efectuarea unor legături de tip comparativ între experiențele trăite și simțite de pianist și experimente noi prin care să se realizeze conexiunile între gândire și mișcare. Gestul instrumental devine, astfel, un mijloc direct și la îndemână prin care pianistul poate ajunge la rezultatul dorit și anticipat. Pentru o legătură cât mai directă între interpret și instrumentul său este necesară o mișcare elastică continuă a întregului mecanism uman, pornind de la trunchi, umăr, antebraț, palmă și ajungând la vârful degetelor. Rezistența



clapelor se poate învinge cu ușurință prin folosirea greutateii brațelor, iar variațiile dinamice ale sunetelor se realizează prin controlul vitezei în combinație cu greutatea aparatului pianistic. Tehnica tușeului esențială interpretării repertoriului pianistic actual își are originea la Chopin, Schumann și Liszt, tehnică a cărei adaptare și dezvoltare au fost impulsionate de inovațiile producătorilor de pian în secolul al XIX-lea. Muzicalitatea sunetului pianului, arta controlului tuturor proprietăților sonore ale instrumentului se poate dobândi mai ales prin studierea operei marilor pianiști-compozitori. Un muzician interpret va urmări în activitatea sa o etapă superioară stăpânirii pur mecanice a instrumentului, străduindu-se să-și perfecționeze și să-și diversifice capacitățile tactile și motrice în scopul exprimării conținutului ideatic, al mesajului artistic, cu un randament, o expresivitate și o claritate maxime.

A cânta la pian reprezintă o activitate de auto descoperire și auto cunoaștere, fiecare tânăr pianist având în sinea lui toate capacitățile de exprimare a ideilor estetic-muzicale. Ținând cont de aplicabilitatea lor într-un anumit context muzical, ele trebuie doar aduse la suprafață și puse în aplicare. Printr-o metodă similară *maieuticii* lui Socrate, îl determin pe elev în a descoperi aceste adevăruri muzicale prin propria sa experiență, o cale ce poate fi mai lungă și mai dificilă dar care are rezultate mult mai trainice și mai profunde.

Prin *Studiul op. 25 nr. 6 în sol# minor* pianistul va dobândi pe de-o parte ușurința în intonarea terțelor paralele de la mâna dreaptă în *legato*, iar pe de altă parte, își va dezvolta capacitatea de gândire muzicală pe mai multe planuri sonore, datorită liniilor melodice multiple. Mâna stângă constituie fundamentul pe care se sprijină mersul mâinii drepte, și are o scriitură care alternează acordurile arpegiate cu acordurile placate, în *legato*. Așa cum oceanul se regăsește într-o singură picătură de apă și întreaga creație a lui Beethoven, de exemplu, se găsește oglindită într-o singură sonată a sa, prin elementele armonice, timbrale, ritmice și polifonice specifice lui, la Chopin, fiecare studiu conține fonemele caracteristice stilului său.

În acest studiu, Chopin explorează capacitățile expresive ale discursului muzical în *legato*, având în prim plan terțele paralele, la care se adaugă înlănțuiri de acorduri și arpegii. Dificultatea constă, mai ales, în realizarea *legato*-ului sonor, și anume păstrarea cursivității sonore în cazul separării fizice a sunetelor. Creierul uman are tendința de a uni două puncte ori imagini apropiate, reprezentate fie vizual, fie sonor, dacă mișcarea este una suficient de rapidă; atât de rapidă încât noul element vine mai repede decât a avut timp ultimul să se stingă în memoria imediată vizuală sau auditivă, și, mai ales, dacă acest nou element este adus cu o diferență de dinamică suficient de mică, astfel încât să lase impresia de continuitate, de înșiruire. Așadar se poate crea *senzația* de *legato*, prin respectarea câtorva aspecte, precum viteza și coerența dinamică, și prin folosirea tușeului anticipat. Ca rezultată directă a intonării în *legato* a terțelor paralele și, în același timp, ca necesitate esențială a realizării acestui discurs, se dezvoltă independența degetului 4, considerat a fi degetul cel mai slab și care, în această lucrare, este supus tuturor pozițiilor și combinațiilor posibile, în diverse ipostaze dinamice.

Un alt aspect al artei pianistice tratat în general în toate *Studiile op. 10 și op. 25*, dar mai cu seamă în acesta, este tușeul diferențiat între sunetele de la aceeași mână, care se realizează prin decalarea atacului clapelor și varierea vitezei de atac. O condiție fundamentală în depășirea cu succes a tuturor dificultăților ridicate de această lucrare, este menținerea unui braț relaxat care permite realizarea tuturor mișcărilor cu maximă ușurință. Atât la începutul studiului, cât și în celelalte cazuri în care mâna dreaptă pornește un pasaj de virtuositate după o pauză, este necesară inițierea mișcării înainte ca mâna să atingă clapele, așa cum un violonist pornește trilul înainte ca degetul să atingă coarda, înlăturând, prin acest procedeu, inerția punerii în mișcare. De asemenea, pentru a putea urmări toate mișcărilor vocilor în plan polifonic, pianistul va trebui să vizualizeze anticipat fiecare sunet care urmează, creându-și automatismul de tip *anticipativ*, o adaptare estimativă pe baza *conexiunii inverse* dobândite în urma *studierii* prealabile a lucrării.