

EVOLUȚIA TEHNICĂ A NAIULUI DE LA ANGHELUȘ DINICU LA CORNEL PANĂ

Drd. Vlad Andrei SPATARIU

vlad.spatariu@e-uvt.ro

Universitatea de Vest din Timișoara

Abstract:The panflute, also called panpipe, is an instrument that enjoys great popularity nowadays. Although beloved for its divine sound, the instrument remains for most people a mysterious object, without a tangible history. From the technical point of view, the evolution of the panpipe was very slow. The contribution of the Romanian musicians produced a total change of the panpipe's image in its perception and acceptance in the musical societies from all over the world. Due to the genius of some fiddlers, musicians and pedagogues such as Angheluș Dinicu, Fănică Luca, Gheorghe Zamfir or Cornel Pană, the panpipe acquired, in addition to the many pages of history, a foundation with extremely valuable elements of instrumental technique.

Keywords:Angheluș Dinicu, Cornel Pană, Gheorghe Zamfir, Radu Simion, Tehnica naiului.

Considerat instrument fanion al spiritului muzical românesc, naiul este totuși un instrument puțin cunoscut în țara pe care o reprezintă cu succes în concertul națiunilor de pe întregul mapamond. Poate că este un instrument dificil, poate din ignoranță, puțini pedagogi s-au mobilizat să-l potențeze.

Deși în ultima vreme naiul a pătruns în unitățile de învățământ mediu și superior din România și nu numai, metodele concepute neprofesional și insuficiente ca să acopere durata de minimum opt ani de studiu, pun acest instrument într-o poziție dezavantajată față de alte instrumente ale genului clasic, cu literatură bogată și material metodic elaborat în timp îndelungat în sisteme de învățământ din ce în ce mai performante. Iată unul din multele argumente care pledează pentru apropierea materialului didactic al naiului de cel al instrumentelor de suflat consacrate de învățământul artistic mondial. Lipsa de literatură de specialitate, lipsa de interes pentru conservarea și

dezvoltarea materialului didactic, constituie o piedică imensă pentru elevul care din pasiune și plin de interes dorește să-și însușească acest nobil și exotic instrument. Școala românească de nai scade cu fiecare an care se scurge. Și aceasta din cauza faptului că naiul este considerat „instrument popular” care n-ar merita sacrificiul investirii unor sume de bani pentru tipărirea unor materiale didactice deja existente. Interpreții care odată duceau naiul în sălile de concert din întreaga lume ori sunt spre apusul carierei, ori nu mai sunt, deci cei care pot ajuta procesul didactic sunt pe cale de a-și lua experiența cu ei fără să o ofere celor care le succed. În ultimul timp au apărut școli de nai în Olanda, Germania, Elveția, Franța, China, Coreea, etc., dar acestea nu sunt instituțiile care ar trebui să formeze specialiști, iar materialul didactic folosit este conceput ca să stimuleze abordarea instrumentului și interesul solicitantului în stadiul elementar, fără să ridice nivelul pretențiilor de a urmări performanța. În România nu s-a dorit editarea unui material didactic pentru nai, în ciuda faptului că acesta circula în manuscrise. Personal cunosc șapte metode pentru studiul naiului scrise de prof. Cornel Pană în timpul activității sale la Liceul de Muzică *Dinu Lipatti* și Universitatea Națională de Muzică din București, din care au văzut lumina tiparului doar trei, prin profesorul Joachim Domide, editor și director de școală de nai din Elveția. Gheorghe Zamfir, a publicat trei metode de Nai în timpul activității sale la Paris cu titlurile: *Traité du Nai Roumain* 1975, *Methodes de Flute de Pan* 1977. Prof. Dumitru Pasăre, un discipol al lui G. Zamfir, a lansat o metodă de nai în anul 2020. În republica Moldova, Vasile Iovu a publicat în anul 2006 o lucrare cu informații foarte bogate și mult repertoriu cu titlul: *Metodă de nai*. Un alt mare naist român care s-a stins din viață dar care a construit o școală de nai, din păcate în străinătate, a fost Simion Stanciu-Syrinx, un alt autor de metodă pentru acest instrument. Inspirându-se din școală pedagogică românească, Friederich Stock din Germania a elaborat la

rândul sau o metodă de nai, dar exemplele de folclor românesc incluse nu au făcut-o iubită, iar în România nu a fost accesibilă și nici nu ar fi fost agreată. Ulrich Herkenhoff din Germania este un alt autor entuziast de metodă de nai, stimulat și de faptul că are propria școală pentru acest instrument. În Elveția, în afara lui Joachim Domide, un alt director de școală privată de nai, JoeriMurk a dezvoltat mai multe metode de nai, unele chiar în colaborare cu alți profesori, deci materialul didactic este prezent peste tot în Europa. Dar, fiecare autor se consideră mai competent decât ceilalți, și și-a creat propriul sistem pedagogic, care a condus către ideea că lumea naiului este un teritoriu al unor concepții disjuncte și conflictuale. Dincolo de aceste constatări sumbre, dorim să ne îndreptăm atenția spre contribuția celor care prin talentul și munca lor au oferit naiului statutul de care se bucură astăzi. Deși foarte lent, tehnica naiului a evoluat și astăzi tânărul student poate profita de o serie de cunoștințe și materiale teoretice care îl pot ajuta la deprinderea cât mai profundă a abilităților de interpretare naistice. În cele ce urmează vom prezenta doar câteva din cele mai importante elemente inovatoare aduse naiului începând cu contribuția tehnică a lui Angheluș Dinicu, FanicăLucă, Gheorghe Zamfir, Damian Luca, Radu Simion, Simion Stanciu până la Cornel Pană, discipol al renumitului naist Radio Constantin Dobre.

Primul pas care sa concretizat în noua pedagogie a naiului care a condus la o semnificativă evoluție tehnică a naiului a fost însușirea cunoștințelor teoretice muzicale: cunoașterea notelor, a duratelor și ritmului, ton și semiton explicate pe gama DO MAJOR și apoi pe SOL MAJOR.

Naiul nu este un instrument controlabil pe cale vizuală sau tactilă. Prin faptul că nu poate fi privit în timpul actului artistic sau performat cu degetele, îl face un instrument greu de stăpânit. Instrumentistul simte sub buze o suprafață curbata și regulata. Doar urechea poate anunța creierul că

anumite sunete sunt inexacte. Interpretul are un simț inefabil de a percepe instrumentul. O exprimare mai poetică ar reda fenomenul sonor că o sinergie între ureche, creier și voință. Un caracter volițional bine motivat conduce către împlinirea actului sonor mai bine decât un caracter mai puțin motivat ori blocat de trac. În perioada de cunoaștere profesor-elev, profesorul trebuie să observe calitatea interesului pe care elevul îl manifestă pentru instrument și a voinței pe care o exercită pentru a cânta. Definitiv este insistența elevului în a-și atinge scopul de a face instrumentul să sune, și aceasta chiar în existența unor situații nefavorabile: lipsa unui instrument de calitate, o dezvoltare psiho-fizică încă deficitară, existența vreunui handicap, lipsa spațiului de studiu și altele. În însușirea instrumentului reținem o necesitate principală: aplicarea efortului voluntar în mod continuu și sistematic; am putea concentra ideea la dragostea pentru instrument, la motivația afectivă.

Însușirea instrumentului fără un fundament teoretic este contraindicată în pedagogia actuală. Până la anii 1950, naiul, considerat un instrument lăutăresc, era însușit pe cale empirică, în familie, fiind transmis din tată-n fiu și pe baza dictonului „meseria se fură”, adică nu se explică. Copilul se dezvoltă într-un mediu social care îl obliga să adopte meseria părintelui. Nu este greu de imaginat ce pregătire didactică avea „profesorul”, dar muzica intra în „sângele” copilului într-un mod firesc și obligatoriu, iar părintele devenea arhetip, într-o lume aspră a concurenței și luptei pentru existență încă de la începutul vieții. După a doua jumătate a secolului XX, naistul Fănica Luca devine promotorul școlii contemporane de nai, învățarea instrumentului având loc în mod organizat în cadrul unei instituții de învățământ de stat. Într-o școală de muzică deprinderea unui instrument se desfășoară în paralel cu descifrarea teoriei muzicii. Educarea auzului muzical după părerea noastră trebuie să fie baza apercetivă asimilării cunoștințelor ulterioare despre arta naiului. De aceea, considerăm că incursiunea primară

în teoria muzicii pune elevul pe o treaptă superioară înțelegerii instrumentului. Dacă elevul nu știe cum trebuie să sune un raport sonor „sol-si” fără să-l audă de la o altă sursă, atunci munca profesorului în primul rând va fi foarte grea, iar elevul va fi dependent de redarea „model” a mentorului, iar în timp evoluția să va fi limitată.

Profesorul de instrument poate începe aceasta instrucție în domeniul teoriei muzicale, având în vedere că la cursurile de teorie elevul va fi împreună cu alți colegi de la alte instrumente ce presupun un alt nivel de aplicare a cunoștințelor teoretice. Ce trebuie să știe în primul rând elevul naist ? El trebuie să cunoască notele (eventual reprezentate prin puncte pe portativ) și să întoneze corect gama DO MAJOR iar apoi să știe ce înseamnă ton și semiton. Semitonul va fi unitatea acustică operațională și odată înțeles acest aspect, se va trece la gama SOL MAJOR aplicând prin comparație cunoștințele deja stăpânite la gama precedentă. Fie-mi permisă o paranteză, referitoare la cunoștințele teoretice, viitoarele baze apercetive ale studiului la instrument: în școlile militare de la mijlocul secolului XX, copiii de trupă făceau un an de zile educație ritmică cu diverse instrumente simple de percuție! Avantajul era imens, rigoarea ritmului manifestându-se chiar și în viața personală, printr-un mod de viață mai organizat. Noțiunile de durată vor fi explicate pe baza ritmului, a evoluției și succesiunii sunetelor în timp. Explicațiile trebuie să beneficieze de un limbaj comprehensibil, adaptat nivelului de înțelegere al copilului.

Radu Simion, ginerele lui Fănică Luca considera naiul ca un instrument dependent de istoria și tradiția sa. Aspecte de tehnică, formă și construcție a naiului au fost conservate conform datelor moștenite. Prezentarea istoriei naiului trebuie să fie o narațiune atractivă, folosită chiar în momentele dorite pentru relaxarea elevului. Ea poate avea loc și în alte

etape de învățare a instrumentului. Evident, în acest context trebuie evitata expunerea unor legende foarte răspândite odată și care fac incredibil elementul istoric. Este datoria profesorului să folosească informații pertinente și atrăgător- argumentate. Acest fapt poate amplifica interesul copilului pentru studiul instrumentului și poate crește aprecierea față de profesor. Orice metodă cu pretenție de seriozitate trebuie să includă și câteva sfaturi de întreținere a instrumentului. Într-una din ele, am fost surprins să constat că oferea informații greșite, evident neintenționate, dar informațiile deveneau credibile pentru că erau emise de un nume greu din domeniu. Un mare număr de instrumente sunt construite conform tradiției, din bambus și acordate cu ceară. Suflul uman este umed, iar vaporii de apă sunt asimilați în structura lemnului. Instrumentul fiind introdus într-o husă sau într-o cutie închisă, nu se mai usucă iar umezeala alterează fibra bambusului, pătrunzând tubul în întregime. Și pentru că majoritatea instrumentelor sunt lăcuite, apa este reținută între peretele exterior al tubului și lac. Dar acesta est un caz mai puțin grav: mulți instrumentiști ung naiul cu diverse uleiuri. Indiferent despre ce ulei este vorba, efectul este în scurt timp devastator: bacteriile conținute în salivă, ceară și uleiul cu care se unge instrumentul produc pe tubul umed un mucegai negru care nu mai poate fi scos și pătrunde în lemn până când iese în exterior. Tubul afectat este o sursă de microbi care revin în gura celui care suflă. Considerăm că este oportun că elevul să fie informat și să nu ungă instrumentul, ci după folosire să-l șteargă cu o bagheta cu bumbac în capăt.

Competitivitatea naistului modern și incursiunea instrumentului în muzica cultă, pretind intepretului o tehnică interpretativă elevată. Controlul frazelor muzicale prin respirații exact definite și a dinamicii muzicale au condus la o adevărată revoluție tehnică. Respirația costo-diafragmală și rolul mișcării capului sau mâinilor (brațelor) în timpul cântării la instrument au devenit elemente bine studiate de către naiști precum Damian Luca,

Gheorghe Zamfir și Cornel Pană. Respirația costo-diafragmală va introduce elevul în lumea anatomiei și corect explicată va însoți pe toată durata vieții artistice evoluția muzicianului. Sunt incontestabile recordurile obținute de sportivi și în special de cei antrenați în sporturile acvatice. Respirația este un proces complex, iar educarea ei presupune însușirea unor principii de loc simple. Încă din antichitate, Abu-Ali ibn Șina (Avicena) a subliniat efectul unei bune respirații asupra tonusului psihic, determinant în ameliorarea bolilor. India și China antică au dezvoltat o întreagă filozofie legată de practica Yoga, în care respirația este factorul care unește organismul uman cu „principiul vital al lumii” sau „prana”. Călugării isihastri care aveau ca poziție de meditație spatele arcuit și concentrarea privirii spre buric, au fost niște recordmani ai respirației defectuoase: neoxigenarea corespunzătoare a sângelui determina intoxicarea creierului care provoca stări euforice, senzația pătrunderii într-o altă lume, în general dezvoltarea personalității într-o lume aurică. Viața contemporană cu facilitățile ei a restrâns activitățile fizice ale omului iar volumul impresionant de lucru îl sustrage de la mișcare și contact cu natura. Pe de altă parte, aerul viciat reduce și el calitatea vieții. Fiind implicat deci sângele, cu rolul său de transportor al oxigenului până la cele mai intime țesuturi ale structurii corpului uman, respirația este un act integrativ la care se asociază aparatul cardiovascular. La actul fizic al cutiei toracice, se adaugă mărirea plămânilor care se umplu cu aer. Relaxarea produce expirație. Presiunea atmosferică are rolul ei, asociat cu mușchii expiratori: mușchii netezi și diafragma. Procesul respirator la om se desfășoară deci în cele două faze alternative, inspirația și expirația. Educarea respirației, în scopul folosit pentru producerea fenomenului sonor la instrumentele de suflat, conduce către ceea ce în termenii metodicii instrumentelor de suflat se numește „respirație profesională”.

Performanțele relevate în domeniul sportiv converg către ideea că rezistența și capacitatea respiratorie a omului pot fi mărite și folosite în vederea unor variate activități. Una dintre ele este activitatea muzical-interpretativă. În acest context se semnalează apariția unor mutații și evoluții pozitive, quintesețe ale unui summum de căutări și experiențe ale practicii artistice. Respirația profesională este un act conștient care conduce către o emisie sonoră de calitate și o frazare expresivă. Rolul „conștientului” în respirația profesională, în aspectul ei de activitate elaborată este nuanțat de duratele celor două faze (inspirația și expirația) care, în cazul respirației normale sunt egale. În procesul artistic, inspirația este foarte scurtă, pe nas și pe gură și se urmărește umplerea completă a cavității toracice, iar expirația este mai lungă; ea susține coloana de aer ca bază a emisiei sonore și este subordonată conturului și profilului frazei muzicale. Corelarea respirației cu articulația și mișcarea capului și a mâinilor care poartă instrumentul în fața orificiului deschis de buze, conduc către producerea actului artistic. Respirația profesională, la toate instrumentele de suflat, este respirația costo-diafragmală și după cum îi este numele, cumulează două tipuri de respirație, fiecare în parte insuficientă scopului urmărit de respirația profesională.

În activitatea simultană a mușchilor costali cu cea a diafragmei s-a observat diferența indiscutabil superioară în favoarea respirației costo-diafragmale, caz în care volumul de aer conținut de plămâni ajunge la 5000 cm³.

Referitor la particularitățile respirației la nai: suntem de acord cu formarea respirației profesionale simultan cu formarea primelor deprinderi de emisie sonoră și articulație, dar considerăm bine venite și lecțiile teoretice, fără instrument. Dacă la instrumentele de suflat clasice se solicită un travaliu uniform al diafragmei, ceea ce conduce la obținerea unei sonorități egale, la

nai situația este diferită: pentru că pe un tub sunt minimum două poziții, se obțin două sunete. Pentru ca aceste două sunete să aibă timbruri și intensități similare, sistemul muscular respirator va lucra distinct pentru fiecare sunet în parte: pentru al doilea sunet obținut prin relaxarea musculaturii faciale, viteza aerului va trebui să fie mai mică.

Registrul grav al naiului necesită o viteză mai mică a coloanei de aer, din cauza faptului că pentru obținerea celui de-al doilea sunet, în comparație cu sunetul obținut pe tubul întreg. Pentru egalitatea timbrală viteza coloanei de aer în registrul grav va fi mai mică. În concluzie, omogenitatea timbrală la nai se obține cu participarea sistemului muscular respirator. Solicitarea maximă este în cazul succesiunilor sonore cromatice și în legato. Dacă la naștere omul a avut o respirație costo-diafragmală, cu timpul, datorita mersului biped respirația și-a micșorat amplitudinea și s-a limitat doar la spațiul toracic. Respirația suflătorului profesionist este un act educat, volitiv și permanent. Ea se va efectua pe baza unui reflex condiționat, deși, la începutul existenței omului a fost un reflex înnăscut, necondiționat. Implicația diafragmei înseamnă conștientizarea travaliului pe care trebuie să-l depună, împingând mușchii abdominali în față și lateral; astfel, aerul inspirat pătrunde mai adânc în plămâni. Oxigenarea lor este profundă, act care nu s-ar putea produce dacă mușchii abdominali nu s-ar relaxa în așa fel încât să permită diafragmei să extindă spațiul de înmagazinare a aerului. Primul stadiu pe care profesorul îl va efectua cu elevul este conștientizarea lui cu rolul diafragmei. Culcat în poziția orizontală, elevului i se așează un obiect la nivelul diafragmei și i se sugerează să respire atât de adânc cât să se ridice obiectul. Foarte important este că inspirația să se facă pe nas, într-un ritm lent. Apoi, se crește viteza inspirației care se va face simultan pe nas și gură. În primele faze este bine ca profesorul să observe în mod direct efectuarea corectă a acestei proceduri, care ulterior va fi efectuată de către elev acasă. În

timpul inspirației mușchii obrazului trebuie să fie fermi, să nu se modifice forma feței. În momentul în care se va sufla în instrument, aerul va fi expulzat cu presiune iar musculatura fermă a feței va contribui la producerea sunetului. Se va reveni la acest aspect atunci când se va vorbi despre emisie. Este posibil ca la început elevul să aibă amețeli ca urmare a unei oxigenări mai mari a aparatului respirator. Aceste simptome dispar în timp iar respirațiacosto-diafragmală devine obișnuință, rutină și este folosită în mod curent, nu numai atunci când face muzică. Unii profesori folosesc reprezentări grafice ale respirației profesionale și le atașează în paginile metodelor de studiu instrumental, dar exercițiul practic în prezența profesorului este imperios necesar. Tot la acest context se adaugă și poziția corpului elevului: nu cu „burta în față” sau cu umerii strâmbi ori picioarele îndepărtate sau cu coloana vertebrală aplecată în față. În ceea ce privește rolul capului, aici părerile sunt împărțite. Naiștii români de altădată nu erau preocupați de acest aspect. Odată ce instrumentul a ajuns să fie învățat și în alte țări, profesori improvizați și de circumstanță dar nu și interpreți, au emis tot felul de teorii legate de rolul capului în cantare, ajungând să spună că doar mâinile trebuie mișcate iar capul să fie nemișcat (scoală SedjeHemon în Olanda): aceasta presupune rigidizarea mușchilor gâtului, pentru ca, în mod firesc și potrivit naturii umane, capul prin mișcarea lui micșorează intervalele solicitate de linia melodică. Sunt situații și nu neapărat speciale, când în prezenta unor salturi succesive, în mod reflex instrumentistul folosește și mișcarea capului dar și cea a mâinilor. Acest fapt ține de măiestria interpretului, care știe să-și utilizeze mijloacele mecanice ale corpului pentru a-și realiza dezideratele.

Un alt aspect inovativ în abordarea naiului îl reprezintă abordarea conștientă a procesului de controlare a mușchilor buzei: crisparea și relaxarea lor. Dacă la celelalte instrumente de suflat sau cordofone, rolul degetelor este esențial pentru obținerea diverselor înălțimi ale sunetului, la nai rolul buzelor este complex: ele sunt și aparat fonator și produc și frecvențe. În mod obișnuit buzele produc două sunete pe fiecare tub al naiului dar dacă situația o cere se pot obține și trei sunete, începând cu registrul mediu. După cum s-a reiterat, deprinderile principale care constituie baza tehnică a suflătorului sunt respirația profesională și emisia sonoră. Consolidarea acestor deprinderi este un proces logic, coordonat de profesor, care trebuie să aibă în vedere ansamblul tuturor factorilor obiectivi și subiectivi implicați: aptitudinile elevilor, particularitățile individuale și specificul instrumentului de suflat.

În cazul naiului, respirația profesională și emisia sonoră sunt indispensabil legate: o respirație prea profundă pune în momentul expirației (și emisie) probleme speciale mușchilor faciali, iar epuizarea completă a aerului din plămâni pune probleme de acordaj și de menținere a frazei muzicale într-o intensitate optimă. Observăm deci că în contextul respirației profesionale și al emisie se insinuează problematici de frazare, de articulație, de agilitate, ceea ce ajută, în general, interpretul să se exprime cu instrumentul.

În sens fizic, fenomenul acustic suferă în timp transformări ce trebuie controlate printr-o tehnică ce ține cont de particularitățile instrumentistului: vârstă, cultura muzicală și repertoriu abordat. Pe lângă rolul amplu pe care îl joacă sistemul muscular facial nu trebuie neglijată importanța danturii în calitatea emisie. Sănătatea incisivilor și egalitatea distribuirii lor, precum și unghiul inserției, au un rol primordial. În cazul naiului, este de preferat ca poziția incisivilor superiori să fie cât mai verticală, iar cei inferiori să aibă o distribuție uniformă (din observațiile lui Cornel Pană).

Deprinderea corectă de folosire a musculaturii faciale trebuie să conducă spre formarea unei sonorități bine timbrată; exactitate în intonație și o dinamizare a sunetului fără a obosi sau traumatiza buzele. Implicarea musculaturii faciale presupune și manevrarea maxilarului inferior - în față și înapoi. Și pentru că nu ne putem lipsi de avantajele pe care ni le oferă metodică comparată a instrumentelor de suflat, și în special metodică flautului, este important de urmărit un detaliu de emisie extrem de interesant și cu valabilitate maximă în subiectul pe care îl desfășurăm.

Școala contemporană de flaut a ajuns la concluzia că emisia sunetului în registrul grav este mai calitativă atunci când maxilarul inferior este ușor împins în afară. Cu cât se avansează înspre registrul acut, maxilarul inferior se retrage, direcționând coloana de aer cât se poate de mult înspre mijlocul orificiului.

Spre deosebire de restul instrumentelor de suflat, la care în timpul studiului este importantă susținerea uniformă a coloanei de aer în toate registrele, la nai se are în vedere omogenitatea intensității și a timbrurilor, ceea ce însemna modularea presiunii coloanei de aer. Pentru că la nai emisia implică și intonația corectă, acordată, este util ca instrumentistul să aibă o educație muzical-teoretică corespunzătoare. Dacă metodică modernă a instrumentelor de suflat susține formarea corectă a emisiei prin exerciții zilnice pornindu-se de la registrul grav către sunetele acute, la nai, este bine să se înceapă cu registrul mediu spre acut pe sunetele naturale ale naiului, iar când se învață obținerea semitonurilor este de dorit să se utilizeze registrul mediu (în registrul grav musculatura facială este mai relaxată, iar obținerea semitonului bine acordat presupune un unghi mai mare de închidere a tubului; în registrul mediu, pentru susținerea sunetului, rolul musculaturii faciale este mai activ; relaxarea mușchilor produce mai ușor semitonul).

Etapele obligatorii în realizarea emisiei se referă la poziția corectă a corpului și mâinilor: corpul drept și relaxat, mobilitatea trunchiului care se rotește spre dreapta sau stânga odată cu brațele. Mâna dreaptă susține greutatea principală a instrumentului, în timp ce mâna stângă este implicată în problemele de expresivitate.

Pentru calitatea sonorității în registrul grav al naiului, instrumentul se așează mai jos. poziția lui este condiționată de calitatea sunetului. Cu cât se utilizează mai mult registrele înalte, naiul urcă pe buză. Frecarea instrumentului pe buză nu produce nici o senzație neplăcută: țesutul exterior al buzei este o mucoasă, o textură anatomică rezistentă la presiune și frecare, în plus nu transpiră, fapt ce ar împiedica glisarea instrumentului. Bineînțeles că transportul instrumentului pe plan vertical devine un act reflex, executantul concentrându-se asupra calității sunetului.

O respirație costo-diafragmală bine înțeleasă ajută interpretul să susțină înălțimea sunetului și viteza emisiei jetului de aer: în registrul grav viteza aerului este mai mică, viteza urcând cu cât se înaintează către registrul acut. Viteza este dependentă de modul în care diafragma împinge aerul, de fermitatea mușchilor obrajilor și de modularea diametrului orificiului de expulzare a aerului la ieșirea din gură. Câțiva creatori de metode de nai despre care se va aminti mai departe acordă un rol exagerat acestui orificiu, dar dimensiunile lui sunt controlate în mod reflex de elevul începător, care va ști să analizeze și să realizeze o emisie calitativă. Primul stadiu al emisiei la nai este cel în care se suflă în tubul întreg al instrumentului. Fănică Luca, primul profesor al scolii naționale de nai, învăța copiii să sufle *în sus*. Era exprimarea lui, prin care dorea să facă diferența față de ceea ce însemna a sufla *în jos*. Și totuși un mare adevăr se degajă de aici, pentru că suflând în sus, presupune crisparea mușchilor buzelor, ceea ce în cazul naiului este vital. Evident, este complicat să explici elevului începător ce înseamnă

crisparea și relaxarea buzelor, dar oferind o imagine vizuala *în sus* sau *în jos*, procedeul didactic este eficient. Din metodele analizate se observă o atenție exagerată asupra explicării fenomenului acustic sau o minimalizare care este la fel de nocivă. Profesorul poate explica în alți termeni travaliul mușchilor buzelor și obrazului unei persoane mature cu pregătire evoluată, dar unui copil, explicația simplă și eficientă este cea mai binevenită. Un alt lucru insuficient dezbătut este obținerea semitonului cu mâna, lucru în general neindicat, pentru că dacă se înclină instrumentul înseamnă că mușchii buzelor nu au fost crispați pe sunetele de tub întreg. Acest fapt se întâmplă atunci când se începe studiul naiului în registrul grav și pe note lungi. În situația în care se începe de la mijlocul instrumentului și se continuă spre registrul acut și cu note scurte, elevului îi este mai ușor să înțeleagă susținerea sunetului prin crisparea buzelor, pentru că la început elevul nu poate să susțină înălțimea sunetului pe durate lungi. Tehnica obținerii semitonului cu mâna nu este agilă, intonația este falsă în tempo-urile alerte iar sonoritatea nu este omogenă. Analiza omogenității sonore este iarăși o problemă care se conștientizează într-un stadiu elevat de cunoaștere a muzicii. Pentru că sunetul de tub întreg nu are în mod natural aceeași culoare timbrală cu sunetul de jumătate de tub, interpretul trebuie să egalizeze timbrurile fie din intensitate, fie din accente metrice puse corect. Iată că naiul este un instrument deosebit de dificil iar însușirea lui presupune o bună pregătire teoretică. Profesorul trebuie să explice discipolului ce este accentul metric și cum trebuie evidențiat atunci când sunetul accentuat este pe jumătatea de tub. Acest detaliu nu este cuprins în nici o metodă de nai, iar unii interpreți nu realizează acest detaliu nici la apogeul maturității. Se întâmplă adesea o anomalie care are un efect distructiv iremediabil: elevul, în studiul individual de acasă și nesupravegheat, își ușurează munca exersând așezat în fotoliu cu cotiere; mâinile având poziții diferite, înclină

instrumentul care nu mai este perpendicular pe linia verticală a feței iar ambușura va deveni asimetrică. Memoria mușchilor va selecta aceasta poziție asimetrică iar corectarea va deveni imposibilă. Ceea ce remarc aici este faptul că elevul trebuie să acorde atenție specială poziției corpului la studiul individual. Pentru că acest nivel de contact al elevului cu instrumentul se realizează fără să emită sunetul, se are în vedere conștientizarea acțiunii mușchilor buzei prin exerciții specifice: strângerea (micșorarea) buzei pe instrument sau întinderea ei. Buza va răspunde semnalelor trimise din afara corpului elevului.

References:

1. Cosma, Viorel, *Lautarii de ieri și de azi*, Editura Du Style, București, 1996.
2. Herkenhoff, Ullrich, *Lehrbuch Panflote*, Koch Musikverlage Munchen, 1997.
3. Stanciu, Simion, *Schule fur Panflote*, HUG Musikverlage, Zurich, 1998.
4. Stock, Frederik, *Schule fur Panflote*, Musikverlag Zimmermann Frankfurt am Main, 1995.
5. Zamfir, Gheorghe, *Traité du nai*, Chappell S.A. Paris, 1975.