



ORIENTĂRI ÎN EDUCAȚIA MUZICALĂ

ORIENTATIONS IN MUSIC EDUCATION

Tatiana DRAGHICI,

profesoară de discipline muzical-teoretice și pian, grad didactic I,
Școala de Artă, Ocnița

Suntem la începutul mileniului trei. Timpul în care solicită fiecare dintre noi să soluționeze numeroase probleme sociale și profesionale, să găsească soluții variate, ingenioase și originale.

Una din sarcinile principale ale activității este cea de a-l învăța pe om să gândească, de aceea profesorul trebuie să se autoformeze continuu.

În experiența mea de profesor la obiectele muzical-teoretice și pian m-am confruntat cu următoarele situații: lucrarea muzicală este interpretată de elev sec, fără emoții, nu este pregătită pentru prezentarea publicului, nu este îndreptată spre potențialul ascultător. Nu există o relație dintre muzician și auditoriu, interpret și ascultător. Aceasta este o problemă actuală și foarte importantă în pregătirea elevilor la Școlile de muzică, la școlile de artă. Mi-am propus ca obiectiv relevarea situației privind cercetarea problemei în cauză în bibliografia de specialitate și trasarea unor căi de soluționare a ei, respectând condiții didactice speciale.

Muzica, spre deosebire de alte genuri de artă (sculptură, arhitectură) are nevoie de un act de reproducere, în interpretare. „Interpretul – acesta-i „promotorul” compozitorului printre ascultători” (B. Asafiev) „intermediarul” între autor și destinatorul lucrării.

Elevul interpret trebuie să-și pună întrebarea: Corespund oare emoțiile

mele, din timpul interpretării, celor necesare de a fi transmise ascultătorului? Deseori se întâmplă ca trăirea emoțională a interpretului să nu fie înțeleasă de ascultător. Adesea ascultătorul rămâne „inert” la muzica propusă de interpret.

Ce se înțelege prin interpretare emoțională? Ce se înțelege prin stabilirea relației emoționale dintre interpret și ascultător? Complexitatea acestei întrebări constă în faptul că pentru a oferi un răspuns trebuie de luat în vedere nu numai legitățile/problemele/specifice ale interpretării, dar și aspectul receptării muzicii interpretate de către ascultător, captarea atenției lui. Interpretul are nevoie de feed-back-ul emoțional al ascultătorului.

În ce constă acest proces? De ce unor interpreți le reușește să cucerască emoțional, să însuflețească ascultătorii, dar altora nu le reușește acest lucru? În ce constă problema? Iată de ce profesorul de instrument muzical trebuie să țină cont de natura psihologică a interpretului și a ascultătorului. Problema ține nu numai de „temperamentul absolut” al sentimentelor, dar și de complexitatea lor, de jocul lor contradictoriu. „Dacă tot ceea ce se petrece în sufletul omului, ar putea fi redat prin cuvinte, menționează A.Serov, muzica n-ar mai exista”.

Într-adevăr, orice lucrare muzicală își găsește viața reală numai în sunet, adică datorită interpretării. În aceasta constă principala diferență dintre muzică și alte genuri de artă, care nu au nevoie de intermediar între creator și destinatar. Operele de sculptură, arhitectură, literatură există așa cum au fost create de autori. În aceeași stare intactă ele pot fi receptate de către admiratorii de artă și peste 1 an sau 100 de ani.

Lucrarea muzicală însă, „capătă viață” și există în mai multe interpretări. Interpretarea muzicală, ca gen de sine stătător al artei, a apărut relativ nu de mult. În sec. al XVII-lea – al XVIII-lea se stabilesc scopul și sarcinile artei muzicale interpretative, care este formulată astfel de P.I. Ceaikovski: „*Sarcina interpretului este de a pătrunde, a înțelege și a transmite ascultătorului conținutul lucrării interpretate*”.

Toți de la începuturile formării artei interpretării muzicale au trecut multe decenii. În această perioadă s-a schimbat stilul interpretării, gusturile publicului, însă cerințele de bază față de interpretarea muzicală, formulate de P.I. Ceaikovski și alți muzicieni, au rămas aceleași. Muzicianul-interpret contemporan este un adevărat artist. Prin măiestria sa el descoperă intențiile autorului, stilul lui și stilul epocii. Măiestria muzical-interpretativă se manifestă în capacitățile interpretului. „*Începând cu primele sunete, interpretul plasează ascultătorul în acea atmosferă, care reprezintă scopul muzicii interpretate și îl menține într-un farmec magnific de la primul sunet până la ultimul...*”, menționează A. I. Serov.

Frecvent se afirmă că interpretarea este a doua creație. Într-adevăr, ascultând o lucrare cunoscută, inter-

pretată de un artist veritabil, involuntar ne apare impresia că piesa muzicală este improvizată/scrisă la moment. Una din trăsăturile specifice ale artei muzical-interpretative constă în aceea că interpretul, rămânând fidel creației autorului, îi oferă lucrării interpretate „un suflu” nou, creează, în procesul interpretării, propria concepție a lucrării, pe care o prezintă ascultătorilor. Sunetele muzicale ale lucrării sunt fixate în textul de note, dar ele trebuie descifrate, însuflețite. Traducerea lor în muzica vie constituie conținutul creației interpretului. Artistul interpretator nu are dreptul să schimbe indicațiile autorului, altfel interpretarea lui va fi supusă celei mai aspre critici. Însă a cânta o frază muzicală puțin mai rar sau puțin mai repede, accentuând un sunet sau altul, evidențiind intonativ frazele, motivele, a găsi o corelație între melodie și acompaniament etc. – toate acestea sânt la latitudinea artistului-interpret. Toate aceste procedee specifice de executare a muzicii dau posibilitate artistului-interpret să-și demonstreze individualitatea. Și în procesul vorbirii, locutorul poate să varieze viteza, să accentueze logic anumite segmente etc. La fel e și cazul interpretului. B. Asafiev afirmă că reușita interpretării depinde mult de talentul și de măiestria interpretului. Dar, oricât ar fi de paradoxal, continuă autorul, talentul, măiestria nu sunt suficiente pentru ca muzica să ajungă la ascultător. Mai este nevoie de o „*altă măiestrie*” – orientarea creației sale spre ascultător, adică, comunicativitatea. Ultima nu vine de la sine. „*Sunt lucrări ale unor compozitori, continuă B. Asafiev, care nu se bucură de succes, cu toate că ele sunt bune, scrise cu talent și anume din lipsa orientării lor spre ascultător,*

din motivul neluării în considerație a legilor percepției auditive”. Compozitorul trebuie să aibă grijă și de organizarea mijloacelor muzicale în așa fel, ca ele să exercite, de rând cu conținutul, și funcția comunicativă. Această cerință, într-o măsură oarecare, se referă și la mijloacele interpretării, la construcția „forme interpretative” a lucrării, orientarea lor către procesul percepției muzicii. Cuvântul „interpretare” include în sine și funcția orientării și realizării activității: „pentru ce”, „pentru cine”.

„Conținutul artistic al lucrării muzicale trebuie adus la ascultător”, subliniază L. A. Mazel. Or, unul din obiectivele majore ale interpretului este de „a comunica”, „a transmite” conținutul lucrării muzicale ascultătorului, dar nu „a o reproduce”.

Problema ascultătorului trebuie să se afle în centrul atenției la studierea lucrării muzicale, predestinate interpretării.

După cum afirmă A. B. Vișinski, una din problemele speciale, care frământă majoritatea interpreților la ultima fază a însușirii lucrării muzicale, rezidă în munca asupra mijloacelor de expresie, ținând cont de percepția auditoriului. „Eu sunt convins că interpretez pentru cineva, mărturișește G. Ghimzburg. Atunci când cânt o frază, mă gândesc că o interpretez nu pentru mine însumi, ci pentru ascultător. Simt dacă fraza este plată, că nu va ajunge la ascultător. Încep prin a mă întreba – de ce?... Încerc să fiu empatic și să simt muzica din perspectiva ascultătorului. Încerc să monitorizez totul – fiecare mișcare, din punct de vedere tehnic și din punct de vedere al ascultătorului. Interpretarea trebuie să fie înțeleasă de toți”.

Pentru a forma abilitatea interpretării elocvente, persuasive, e nevoie de multă muncă. *Una din problemele pregătirii interpretării este educarea dorinței de a comunica cu ascultătorii și, totodată, de a dezvolta capacitățile, necesare pentru o așa comunicare*”, scrie L. A. Barenboim.

Din cele afirmate, conchidem că noțiunile „a cânta”, „a reproduce”, „a interpreta”, pe de altă parte, și „a transmite”, „informa”, „a aduce la cunoștință” lucrarea muzicală nu sunt identice. Orice reproducere, sonorizare, desigur, calitativă a textului muzical reprezintă executarea lucrării, dar nu întotdeauna și transmiterea, ultima având un conținut special, concret. Interpretarea piesei muzicale „pentru sine însuși”, pentru a primi satisfacție, de exemplu, poate să nu corespundă calității necesare de „interpretare-comunicare”. Pentru ca interpretarea să fie la nivel, consemnează A. G. Rubinstein, trebuie respectat un mecanism, iar pentru a o transmite la nivel, mai e nevoie de ceva: e necesar de înțeles, de simțit lucrarea, de reprodus ideile lucrării în așa fel încât să fie accesibile ascultătorilor. Practica confirmă că în clasele instrumentale deseori studiul interpretativ se reduce la un „mecanism”, comunicarea cu ascultătorii rămânând în afara procesului de lucru asupra piesei.

Stabilirea „contactului muzical”, legătura cu sala are două sensuri. Primul sens – acțiunea mai puternică a interpretului asupra ascultătorului, asupra percepției, pe calea organizării speciale a interpretării/direcția relației: „interpret-ascultător”. Al doilea sens, opus celui dintâi – acțiunea auditoriului asupra interpretului prin reacția la cele auzite/direcția legăturii: „interpret – ascultător”. În așa

mod, se obține un contact dublu, interacțiunea ambelor părți: „interpret-ascultător”.

În legătură cu necesitatea formării deprinderilor speciale de comunicare cu ascultătorii în procesul interpretării, a transmiterii lucrării celui care o ascultă, L. A. Barenboim menționează: „Câteodată ne gândim că interpretul a „uitat” de ascultător și marea stăpânire de sine a cântărețului îi permite „să nu observe” auditoriul. „Imaginează-ți, că în sală nu este nimeni, că nimeni nu te ascultă”. Pedagogul se străduiește, ca interpretul să uite de faptul că e interpret, că el este intermediar între autor și ascultători. Nu este un îndemn corect! Interpretul nu poate și nu trebuie „să uite de auditoriu”. Artistismul reprezintă capacitatea de a comunica cu ascultătorii. Dar comunicarea presupune o legătură reciprocă: interpretul-muzician, ca și actorul și lectorul, nu numai acționează asupra auditoriului, dar pune la încercare acțiunea lui”.

O componentă importantă a actului de interpretare o reprezintă și voința interpretului, dorința de a transmite mesajul lucrării către ascultător, comunicarea cu el (Cf. B. Asafiev, B. Goldenveizer, M. Cogan, G. Neigauz ș.a.).

Artistismul interpretativ presupune o strânsă legătură cu lucrarea muzicală, când interpretul însuși e captivat de muzică. Perceperea, trăirea muzicii de către interpret, răspunsul lăuntric emoțional sunt o condiție a transmiterii, a comunicării cu publicul. Vizavi de acest aspect, L. Barenboim remarcă: „...Educarea „dorinței comunicării” și „simțul de a comunica” poate fi realizată – la începutul etapei de instruire – numai indirect, pe calea dezvoltării înțele-

gerii emoționale a muzicii”. Perceperea emoțională vie a muzicii atrage dorința de a transmite cele retrăite altora. Chiar din primele zile de educație muzicală este necesar de dezvoltat un mecanism al interpretului: interpretez – înseamnă trăiesc, transmit, conving, întruchipez, comunic. Aici sânt prezente două mecanisme psihologice: 1 – interpretez „în general”, mă adresez doar mie însumi, 2 – transmit, conving, comunic cu alții. Deosebirea între ele este importantă. Trebuie să ai o sensibilitate aparte, ca să poți să-i faci pe alții să simtă. Interpretul trebuie să învețe a distribui atenția pe diferite direcții, dintre care două sunt mai importante: în primul caz, interpretul decodifică mesajul, urmărește dezvoltarea muzicii. În al doilea caz, are grijă de ascultător – auditoriu, de interpretarea exterioară, la care atrage atenția auditoriului, se vede cu ochii ascultătorului. În așa mod, o jumătate din el trăiește ca artist, a doua jumătate – ca spectator. E ceea ce zicea F. Șaleapin: „Eu cânt și ascult, acționez și urmăresc. Eu niciodată nu sânt singur pe scenă. Pe scenă sunt doi Șaleapin. Unul cântă, altul monitorizează”.

Gesturile au un rol important în procesul comunicării, influențând, în mod considerabil, interpretarea mesajului. În acest context, B. Șepelev menționează: „Mișcările corpului, mimica prezintă a doua cale, nefixată în textul muzical – calea emoțională a exprimării mesajului muzicii”.

Muzica prilejuiește trăirea unei experiențe specifice a vieții. Cei trei participanți la actul muzical – compozitorul, interpretul, ascultătorul – nu sânt doar colaboratori. Ei participă la o experiență comună – experiența muzicală. „Experiența muzicală este,

esențialmente, indivizibilă, indiferent dacă se concretizează în impulsul de a produce, reacția de a reproduce, adică a interpreta real ca interpret, sau imaginar ca auditor...Acest fapt îl consider foarte important”, relevă R. Sessions.

„Muzica izvorăște, indiferent de vitalitatea sau profunzimea ei, din faptul că muzicianul se identifică cu ea, o trăiește cu întreaga sa ființă, își dăruiește prin muzică eul său complet – sumă a ceea ce este mai bun în însușirile sale, și nu doar o parte a sa” /I. Gagim/.

Pe mine, ca profesor de instrument muzical și de discipline teoretice, mă interesează aspectul interior al problemei – nu atât activitatea muzicală, ci actul muzical, nu atât lucrarea, cât comunicarea cu muzica lucrării. Eu am evidențiat unele metode de formare și de dezvoltare a deprinderilor și aptitudinilor auditive la copii, din punct de vedere metodic. Lucrez mult asupra aspectului orientării interpretării asupra ascultătorului. Fac multe experimente, axându-mă pe reacția emoțională a copiilor la cele propuse de mine, reacția dintre interpret și ascultător și metodele de formare a acestei comunicări. Mă manifest nu numai ca pedagog, dar și ca interpret. Eu acționez asupra copilului nu numai prin cuvânt, dar și prin interpretare. Comunic cu copiii ca muzician. În interpretare, folosesc următoarele elemente: reproducerea emoțională, text muzical, însușirea locurilor tehnice, simțul, mișcarea mâinilor, a corpului, a capului. Rezultatele sânt foarte bune,

deoarece am ținut cont de atitudinea elevilor care trebuia formată despre muzică, trezindu-le interesul. Le-am stimulat activitatea emoțională, am accentuat unele momente, sunete, am găsit corelația dintre melodie și acompaniament, tensiunile dinamice etc. Ei au simțit necesitatea de a vedea și a auzi muzica pe viu. Cu ajutorul gesturilor, al mimicii, al mișcărilor corpului, procesul muzical devine mai „vizibil”.

În concluzie, aș recomanda profesorilor de la Școlile de Muzică, de Artă, ca înainte de a veni la copii cu lucrarea muzicală, să clarifice unele probleme: ce procedee trebuie aplicate pentru ca lucrarea să fie înțeleasă, să devină accesibilă, s-o simtă; ce informație să ofere copiilor despre lucrare, asupra căror momente să-și centreze atenția lor, ca muzica să fie percepută mai profund, conștient și cu multă emotivitate.

Folosesc metoda comparației, dialogul, folosesc alte genuri de artă – poezie, dans, vocalizarea sau cântarea vocală a temelor principale. Folosind toate aceste metode, obțin rezultate înalte la lecțiile de literatură muzicală, la lecțiile de pian, la examenele de promovare, de absolvire, la concursurile școlare, raionale, republicane.

Munca de cercetare, fiind, în esența ei, o muncă independentă, lărgiște considerabil granițele priceperilor și deprinderilor mele, îndeplinind rolul de diagnostic. Munca de cercetare îmi aprofundează cunoștințele și contribuie la sistematizarea lor.