

DIMENSIUNEA PRAXIOLOGICĂ A FORMĂRII INTERPRETULUI PIANIST PRAXEOLOGICAL DIMENSION IN TRAINING INTERPRETER PIANIST

**Margarita Tetelea, Ph.D, Associate Professor,
Alec Russo Balti State University, Moldova
Veronica Cucer, Magister in Music, Violin teacher,
Ciprian Porumbescu Music School, Balti, Moldova**

Rezumat. Muzica este o artă și calea de înaintare spre ea trebuie să fie la fel „artistică”. De aceea, traseul de intrare în lumea muzicii se va realiza pe calea artistului, a poetului, a frumosului și a farmecului ei. Articolul scoate în evidență unele aspecte psiho-pedagogice și praxiologice de formare a competențelor interpretative ale elevului pianist, având ca bază atât teoriile și metodele tradiționale de predare a pianului, cât și abordarea modernă a acestui act. În acest context, în articol se dă referința la activitatea pedagogico-artistică a pianistului și pedagogului contemporan, profesor universitar Serghei Covalenco.

Cuvinte-cheie: învățământul artistic, competențe interpretative, raport tehnico-artistic, relația elev-muzică, pedagog-pianist.

Abstract. Music is an art, and the way forward to it must be also "artistic" one. Therefore, the route of entry into the world of music will be performed on the path of the art, the poetic, the beauty and charm. Article highlights some pedagogical and praxeological skills training aspects of the student pianist, performing has as the basis of both traditional methods and theories of teaching piano and modern approach this act. In this context, the article gives reference to the pedagogical and artistic work of the pianist and university professor Serghei Covalenco.

Keywords: artistic education, skills interpretative report technical-artistic, relationship music student, teacher-pianist.

Interpretarea pianistică, ca și orice interpretare artistică, presupune îmbinarea mai multor dimensiuni, așa ca dimensiunea artistică, tehnică, intelectuală, spirituală. Dacă realizăm o abordare sincretică asupra procesului de interpretare pianistică, atunci aspectul ei tehnico-artistic îl plasează pe prim plan.

Această problemă este descrisă de mai mulți pedagogi-pianiști și muzicologi ca: B. Asafiev, H. Neuhaus, K. Martensen, K. Igumnov, A. Nicolaev, G. Cogan, J. Gat ș.a.

Printre generația de pianiști care au manifestat o contribuție esențială în formarea artei pianistice contemporane în Moldova este Serghei Covalenco, pianist, artist emerit, profesor universitar.

Născut la 3 noiembrie, anul 1948 în orașul Nisporeni, viitorul artist absoluește în anul 1963 școala de muzică din orașul Cahul. În anul 1966 este deja câștigătorul premiului I la Concursul Republican din orașul Chișinău. Participarea la acest concurs i-a deschis calea spre viitorul său profesor Alexandru Socovnin, personalitate ce a determinat evoluția și dezvoltarea artei pianistice interpretative și didactice din Moldova.

În anul 1971 Serghei Covalenco absoluește Conservatorul de Stat „G. Musicescu” din Chișinău. Urmand sfaturile profesorului său A. Socovnin, mai târziu în 1975, absoluește aspirantura pe lângă Conservatorul din Leningrad (Санкт-Петербург) sub conducerea renumitului pianist rus P. A. Serebriakov.

Alexandru Socovnin, fostul absolvent al Conservatorului din St. Petersburg la clasa profesorului L. Nicolaev și ulterior reprezentantul și promotorul școlii ruse în Moldova, implementează în practica sa didactică și interpretativă principiile creative ale profesorului său, cum ar fi: noblețea sunetului, impecabilitatea ritmică și stilistică, respectarea ideii propuse de autor, precum și formarea unui muzician care putea reflecta, interpreta, asculta. Pe parcursul a patruzeci de ani de activitate în cadrul Conservatorului din Chișinău a educat viitorii muzicieni-profesioniști în domeniu, care au continuat fundamen-

tarea școlii pianistice autohtone. Printre discipolii acestuia se numără: I. Miliutina, A. Bondureanschi, I. Stolar, A. Axionov, V. Levinzon, Ț. Rozentali, E. Reșetnicov, V. Govorov, precum și Serghei Covalenco, căruia Alexandru Socovnin i-a predat pianul și la școala specială „E. Coca”, și la Conservator.

Carierea pianistică a lui Serghei Covalenco a început la Chișinău, în calitate de interpret-participant la diferite concursuri dedicate pianului, în cadrul cărora de fiece dată era deținătorul multor premii (1966 – premiul I la Concursul Republican, or. Chișinău; 1968 – obține premiul III la Concursul Republican din or. Vilnius; 1969 – premiul I la un „Concurs al tinerilor interpreți” din or. Chișinău ș.a.).

Concertele solo ale lui Serghei Covalenco au produs întotdeauna interesul publicului și al presei. Periplul muzical pe care pianistul îl propunea, îi remarcă calitățile sale muzicale descrise printr-o tehnică pianistică desăvârșită, tușeu impecabil, o intuiție muzicală remarcabilă și o perfectă cunoaștere și asumare a stilurilor, atât de diferite, relevate printr-o permanentă gândire orchestrală a discursului muzical, iar pe de altă parte, scoaterea la iveală a personalității sale artistice (rar întâlnită la alți interpreți) și anume, gândirea de tip regizoral prin care a condus înlănțuirea pieselor (romantice, impresioniste, contemporane), într-un continuu ascensio.

Mai apoi, după activitatea sa concertistică Serghei Covalenco a fost invitat și în calitate de *Membru al Juriului* la diferite concursuri Republicane și Internaționale participând în diferite țări ale lumii. Arealul geografic fiind foarte mare: în Belorusia (Minsc) – 1980, 1992; Lituania (Vilnius) – 1982; participă pianiștii din Moldova, Anatolii Lopicu și Iurii Mahovici în concursul num. M. C. Ciurleonisa fiind câștigătorul premiului III; Latvia (Riga) – 1984, 1989; Iurii Mahovici câștigătorul premiului II; Tatarstan (Cazani) – 1991; Ucraina (Hmeliniț) – 1992; Moldova (Chișinău) – 1995, 1997, 1998 fiind Președintele juriului la „Concursul internațional de pianiști E. Coca”; Portugalia (Porto) 2012, 2013.

Serghei Covalenco s-a bucurat, de asemenea, de o frumoasă carieră pedagogică, bogată în formarea multor laureați ai concursurilor republicane și internaționale, viitori pedagogi pianiști și interpreți care activează, la momentul actual, în mai multe țări: SUA, Germania, Israel, România, Bulgaria, Rusia, Ucraina ș.a., elevii sunt printre care: S. Forosteanii, I. Luțenco, I. Hatipova, Iu. Șimanovici, A. Socolova, A. Rogut și S. Jar.

Aflându-se în continuu autoperfecționare, de nenumărate ori a condus cursuri de înaltă calificare (măiestrie pianistică) în conservatoriul din Moscova și Leningrad: 1981 – Leningrad, sub cond. prof. A. I. Ihareva; 1985 – Moscova, sub cond. prof. L. V. Roșinoi, L. N. Vlasenco, M. S. Vosresenscovo; 1988 – Moscova, sub cond. prof. M. A. Smirnova, V. N. Ciaceva, din 1975 a activat în calitate de profesor la Conservatorul G. Musicescu (Chișinău); 1981-1993 este șeful catedrei pian special și maestru de concert în aceeași instituție; 1989 a obținut titlu științifico-didactic de conferențiar universitar (Moscova); 1992 – a obținut titlu științific de profesor (Moscova). A evoluat cu concerte în calitate de solist și ansamblist: 1976 – Bulgaria (Plovdiv); 1986 – SUA, (Washington, New York); 1988 Tunis, Franța (Grenoble); Minneapolis, Milwaukee, Madison); 1991 – Germania (Manheim); 1992 – Romania (București). Concertele au fost apreciate de publicul meloman la nivel foarte înalt cu titlu: „Recital extraordinar”.

Activitatea pedagogico-artistică a lui Serghei Covalenco valorifică generalizator ideile tradiționale de formare și interpretare pianistică cu cele ale marilor pedagogi-pianiști, psihologi, muzicologi din diferite țări, printre care: B. Asafiev, H. Neuhauss, K. Marthiensen, K. Igumnov ș. a. Profesorul își construiește traseul său pedagogic axat pe dimensiunile specifice ale metodelor tradiționale din pedagogia muzicală (explicația, povestirea, conversația, demonstrarea etc.), pe cele ale marilor genii (J. S. Bach, Franc Liszt etc.), precum și pe succesiunea metodelor specifice educației artistice – toate aspectele fiind integrate unidirecțional – *formarea elevului pianist prin interpretarea artistică la lecția de pian*.

Printre metodele principale de formare artistică a viitorului interpret-pianist, propuse de către Serghei Covalenco, remarcăm:

Metoda percepției intonațional-stilistice a mesajului muzical. Imaginația se află la baza oricărei activități de creație inclusiv a celei muzicale. Nici creația, nici interpretarea, nici audiția muzicii nu poate avea loc în afara lucrului activ al imaginației. A trezi fantezia, a descătușa conștiința copilului, făcând-o să planteze liber în căutarea „răspunsului” la cele audiate, „auzite” va condiționa în mod optim pătrunderea copilului în sensul lucrării, adică identificarea lui cu muzica dată.

Metoda asociativă, bazată pe tehnici de stimulare-răspuns – bazată eventual pe tehnici și procedee de percepere a mesajului muzical prin găsirea imaginărilor a obiectivelor/evenimentelor naturii interpretate.

Metoda lui J. S. Bach constă în îmbinarea aceea ce e util din punct de vedere tehnic, cu ce e frumos din punct de vedere muzical-estetic și, care reduce aproape la zero antagonismul din treexercițiul arid și opera muzicală. Felul în care executăm tehnic o lucrare, se va subordona nevoilor muzicale și sensului muzical-artistic.

Metoda lui F. Liszt – orientată spre familiarizarea tinerilor interpreți cu metoda „chibzuirii” anterioare, înțelegerii multilaterale și minuțioase/profunde a muzicii, predecesoare a transmiterii sonore a acesteia.

Combinarea optimă a acestui set de metode, corect orientate, vor condiționa obținerea unitară și eficace a învățământului muzical-artistic, respectarea integrității artistice, la nivelul intonațional și tehnic de interpretare, precum și a metodelor artistice de dezvoltare interpretativă, facilită în formarea competențelor interpretativ artistice ale elevului-pianist.

Integritatea interpretativă a imaginii muzicale, în concepția pedagogului Serghei Covalenco, constituie o adevărată artă. Acesta susține că „fiecare interpretare reprezintă un nou proces creativ, o imagine nouă unde se reflectă lumea interioară a interpretului, dispoziția lui, înțelegerea subiectivă a concepției ideico-artistice a lucrării muzicale”. „Sarcina interpretului, menționează pedagogul, „constă în întrușchiparea lucrării muzicale într-un *organism artistic unic*, în găsirea și recrearea trăsăturilor creației muzicale fixate în textul muzical, ce atribuie lucrării calități de integritate.”

M. Glinca menționează că: „anume în melodie este esența imaginii muzicale; celelalte doar completează gândul muzical” [9, p. 41]. În interpretarea melodiei, ca și în vorbire, se manifestă starea emoțională a interpretului atitudinea lui față de interpretare, interpretarea fiind bogată în *nuanțe intonaționale*. Este binevenită exprimarea: „Veritabila expresivitate artistică nu este necesar să fie schimbată, netezită de înfăptuirea frazelor aparte, atribuindu-i o amprentă sentimental – dulceagă. Un mijloc bun împotriva manifestărilor de acest gen servește tendința continuă spre învăluirea largă a liniei melodice pe parcursul diviziunilor voluminoase ale formei. Aceasta contribuie nu numai la o mare integritate, ci și la simplitate și naturalețe în interpretare”.

B. Asafiev menționează că: „arta muzicală este o activitate de cunoaștere, unde cunoașterea limbajului muzical și a mijloacelor de expresivitate n-e oferă posibilitatea mai ușor să ne „infiltrăm în alte sfere a activității spiritual umane” [12, p. 198]. Caracteristica devine și următoarea exprimare a lui B. Asafiev: „Ce muzică nu am asculta – ea este permanent o sistemă intonațională și în însușirea ei totdeauna este perceput momentul intelectual: ea este percepută prin formă. Forma fiind rezultatul unui complicat proces de cristalizare în conștiința noastră a elementelor sonore asociate. Forma este condiționată de însușirile materialului, iar alegerea și așezarea ingredientelor ce alcătuiesc lucrarea muzicală aparțin gândirii organizate a compozitorului. În cele din urmă, forma constituie o expresie concretă a gândirii compozitorului” [ibid, p. 199]. *La cele spuse, se mai adaugă și concepția de bază a lui B. Asafiev* privind înțelegerea intonațională a artei muzicale: „Gândirea, intonația, forma muzicii – totul asta în legătură: gândul devenind exprimare sonoră, devine și intonație, este intonabil” [ibid, p. 214]. Iar perceperea formei muzicale este o condiție principală în formarea *integrității interpretării pianistice*.

În continuare Serghei Covalenco menționează: „Perceperea și trasarea liniei generale în dezvoltarea lucrării muzicale, înțelegerea legăturii și noțiunii reciproce a părților ei de bază, făurirea unui plan interpretativ deslușit – acestea sunt în esență punctele de plecare a integrității interpretării pianistice”.

În acest context, găsim și unele inflexiuni ale lui K. N. Igumnov care spunea: „Ascultătorul oboșește, când aude un pianist la care toate episoadele sunt egale după înălțime. Culminația numai atunci este cu adevărat evidentă când reprezintă ultimul „al nouălea val” pregătit de toată dezvoltarea precedentă” [11, p. 35].

Interpretarea lucrării muzicale în întregime, reconstituirea ei în ansamblu nu este posibilă fără prezența la interpret a gândirii orizontale ce-i permite să perceapă și să audă desfășurarea lucrării în timp. Gândirea interpretului în timpul interpretării trebuie să cuprindă anumite succesiuni sonore

(anumite fraze, construcții sau numai motive), dacă nu trece de la un sunet la altul asemenea citirii pe silabe. Posibilitatea de a putea „gândi voluminos” permite unirea secțiunilor mari ale lucrării, determină dezvoltarea dezvoltării ei în ansamblu”.

Metodologia realizării integrității imaginii muzicale în instruirea pianistică include omniprezența aspectelor – intonațional și tehnic. În acest context, putem afirma că tehnica incumbă intonația, ritmul și emisia de sunet calitativă în orice situație muzicală dată, ceea ce implică corectitudinea, naturalețea și suplețea mișcărilor. Atingerea acestor deziderate solicită corelarea, atât a aspectului tehnic, cât și al celui intonațional. Căutând în interpretarea adevărul intonațional-psihologic și îmbinarea logico-expresivă a sunetelor, pianistul trebuie minuțios să se gândească și la latura tehnică a intonației pianistice.

„În opinia lui F. Blumenfeld – scrie L. Barenboim – interpretul poate găsi mijloacele și principiile necesare pentru dezvoltarea tehnicii interpretative respectând cel puțin două condiții: în primul rând, libertatea mișcărilor în mușchi, iar pe de altă parte, în cazul în care își cultivă auzul flexibil, auzului melodic și imaginația muzical-auditivă”. „Sfaturile lui F. Blumenfeld – scrie în continuare – ghidând lucrul elevilor spre dezvoltarea tehnicii pianistice, ajungând spre următoarele principii: sarcina conștientizării auditive, înțelegerea structurii pasajelor, și a vocalizării liniei melodice” [ibid, p. 80]. De la o vârstă mică se învață mânărea unui complex întreg de metode și procedee ce contribuie la o iscusită subordonare a sunetelor pe orizontală. Aceasta presupune gruparea-asocierea prin frazare și motivarea sunetelor melodiei: posedarea procedeelelor articulative, diferite tipuri de tușeu, nuanțare dinamică și agogică, pedalizare și digitație, procedee tehnice. O cantabilitate perfectă și o expresivitate melodică este caracteristică interpretării pianiștilor mari. Fără îndoială, în contextul problemelor legate de sunet, pianistul, de regulă, se confruntă nu numai cu monodie melodică, ci și cu o țesătură pianistică multietajată, ce are o mare influență asupra intonației și a liniei melodice. Principiul gândirii orizontale trebuie să fie nemijlocit predominant în interpretarea creativă la pian.

Pentru ca interpretarea pianistică să te frapeze cu adevărat, spunea K. N. Igumnov: „...e necesară posibilitatea de a putea gândi orizontal, iar fiecare intonație să fie privită nu individual, ci având în considerație importanța ei funcțională să fie privită în integru, atribuindu-i un oarecare caracter [13, p. 86]. Auzul muzical melodic se perfecționează mai bine în procesul lucrului asupra cantilenei pianistice, în timpul „vocalizării” liniilor melodice interpretate la pian. *Aici se* remarcă tendințele instrumentale după B. *Asafiev*: „pătrunderea stilului „bel canto” în arta instrumentală, căutarea în instrument a căldurii emoționale și expresive specifice vocii omenești” [ibid, p.56].

K. N. Igumnov menționează: „Dar, dacă prea tare ești pasionat de analiza lucrării muzicale, există pericol ca piesa să fie fragmentată, nu va fi posibilă îmbinarea unei părți cu alta, schematic (plin de spirit fals); linia melodică fragmentată omoară sufletul viu al muzicii”. Însă muzica este un organism în care toate mijloacele ei de expresie sunt în subordonare reciprocă, și influențează la fel unu asupra altuia” [11, p. 86].

I. Flier obișnuia elevii săi să *interpreteze* în maniera vocală precum melos-ul, *izbutind să obțină* din pian *sonorități* asemănătoare vocii omenești. „*A interpreta cantabil*, melodios – înseamnă a păstra în interpretarea *instrumentală* *ideea interpretării* vocale, adică caracterul expresiv specific cântării *vocii umane*” – F. *Blumenfeld*. [5, p. 47]. F. Blumenfeld fiind întrebat „Cum să obții cantabilitate în interpretare?” – a *răspuns*: „*cantabilitatea interpretării* se atinge în acel caz, când dezvolti în tine trăind tensiunea vocală și elasticitatea intervalelor melodice. Pianistul trebuie să interpreteze cu degetele „inteligente” sau, mai bine zis, cu degete „audibile” ce „presimt” înălțimea sonoră a tonurilor și corelația intervalelor între ele” [ibid, p. 47].

Dezvăluirea unui alt factor primordial, de unire orizontală a sunetelor, devine respirația. În intonația pianistică, respirația evoluează în multe privințe sub forma imaginației: mai poate fi însoțită și de reale acțiuni fizice care, parcă „materializează” această imagine: „respirația” mâinilor, a poneului, mișcarea corpului. Toate aceste propuneri și gânduri metodologice se confruntă cu ideile marilor pianiști-pedagogi.

G. Kogan – pianist, profesor și muzicolog rus: „afirma că problema principală a pedagogului – pianist este „formarea unui aparat respirator, ce constituie sinonimul adevăratului legato. Măinile pianistului trebuie să respire în timpul interpretării” [7, p. 22].

Principiile și metodele propuse de Serghei Covalenco le mai găsim și în lucrările lui B. Asafiev a cărui gândire se deosebește de un conținut excepțional în ceea ce privește respirația interpretativă.

„Imaginația respirației, menționa B. Asafiev, e necesară interpretului la „sonorizarea” spațiului între tonuri; el sesizează acest spațiu ca ceva viu, voluminos, elastic, ce necesită un anumit grad de tensiune intonațională. Respirația și energia în procesul interpretativ, evoluează ca factorii unei gândiri întregi, adică integritatea unui material voluminos, precum menționează și Serghei Covalenco. Respirația, ca calitate a gândirii intonaționale care trebuie dezvoltată la toți interpreții, nu numai la vocaliști, instrumentiști, fiind datori să treacă prin sfera intonației vocale, *deoarece prin ea auzul se îmbogățește cu experiență importantă*” [8, p. 168].

Limbajul muzical, în concepția lui Serghei Covalenco, este un sistem complex de elemente ale expresivității muzicale ce-și dobândesc semnificația în conținutul muzical datorită integrității formei muzicale. Deci, înțelegerea și integritatea interpretării pianistice nu pot fi obținute fără perceperea corectă a importanței expresive a părților ei de bază și a legităților dezvoltării lucrării muzicale – legități *condiționate de forma ei*. Tratatate fără o legătură cu lucrarea muzicală, elementele formei prezintă prin sine doar o schemă „moartă” de compoziție. Dar, forma lucrării muzicale trebuie privită nu drept schemă-structură, ci ca proces muzical viu, ca „logică de expunere” a imaginilor muzicale. Înțelegerea formei lucrării muzicale este analogică cu înțelegerea conținutului ei. Elementele formei muzicale percepute într-o lucrare muzicală concretă devin nedespărțite de conținutul ei, de ideea autorului ce și-a găsit exprimarea anume în forma dată. Iar interpretul, ascultând, „citește” forma și împreună cu ea distinge ideile muzicale incluse în creația muzicală.

Dezvăluind intonația în unele mijloace de expresivitate muzicală, cum sunt forma, ritmul (metrul), melodia, ce ajută la formarea *integrității interpretării pianistice*, ajungem la concluzia că ele aparțin „obiectivității intonaționale”. Dar rolul „subiectivității intonaționale” în crearea lucrării muzicale ca un tot *întreg, deține* primatul. În acest context, Serghei Covalenco afirma că: „Principiul în interpretarea artistică este dinamica *internă a interpretării* și continuitatea discursului muzical. Dialectica artei *interpretative constă în faptul* că la interpretul lipsit de caracter, *de individualitate, orice muzică își pierde* caracterul său; este lipsită de acțiunea ei *magică asupra sufletului uman*”.

Marele pianist al sec. XIX. Ferruccio Busoni menționa: „Spiritul lucrării artistice, puterea simțului și omenescul care este depus în ea – iată trei elemente ce-și păstrează prețul său; forma ce le percepe, mijloacele de expresivitate folosite și reflectarea gustului epocii sunt trecătoare și îmbătrânesc” [ibid, p. 127]. Forma este trecătoare, dar spiritul, ideea introdusă în lucrare nu va fi devalorificată niciodată. Reieșind de aici, putem presupune că nu întotdeauna latura obiectivă a intonației trebuie să predomine asupra interpretului. Sarcina lui este de a vedea printre „rânduri”, a trece dincolo de formă, de intonația „obiectivă” unde pe primul plan apare intonația „subiectivă”, îmbogățită de spiritul înălțător și creator al lucrării muzicale.

În acest context, conturăm următoarele concluzii: toate afirmațiile și metodele expuse de Serghei Covalenco în activitatea sa pedagogico-artistică se suprapun perfect cu ideile marilor pianiști ruși și europeni din sec. XIX-XX.

Bibliografie:

1. BABII V., BULARGA T., 2015, *Praxiologia inovativ-artistică*, Iași: Editura ARTES.
2. BABII V., 2005, *Eficiența educației muzical-artistice*, Chișinău, Editura „Elena V.I.”.
3. GAGIM I., 2009, *Muzica și filosofia*. Chișinău: Editura Știința.
4. GAGIM I., 2000, *Omul în fața muzicii*. Bălți: Presa universitară bălțeană.
5. БАРЕНБОУИМ Л., 1989, *За полвека*. Ленинград Всесоюзное Издательство Советский композитор.
6. ЗЕМЛЯНСКИЙ Б., 1987, *О музыкальной педагогике*. Москва: Музыка.
7. КОГАН Г., 1979, *Работа пианиста*. Москва: Музыка.
8. МАЛИНОВСКАЯ А., 1990, *Фортепианное сполнительское интонирование*. Москва: Музыка, 1990.
9. МАРТИНСЕН К., 1977, *Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано*. Москва: Музыка.
10. НЕЙГАУЗ Г., 1987, *Об искусстве фортепианной игры*. Москва: Музыка.
11. НИКОЛАЕВ А., 1980, *Очерки по истории фортепианной педагогике и теории пианизма*. Москва: Музыка.
12. ОРЛОВА Е., 1998, *Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального*. Москва: Музыка.
13. ЦЫПИН Г., 1984, *Обучение игре на фортепиано*. Москва: Просвещение.