

REPERE PSIHOLOGICE ÎN ARTA CÂNTATULUI LA PIAN

Lilia GRANETKAIA, conferențiar universitar, doctor în pedagogie,
Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, R. Moldova

Abstract: The present paper examines the interpretative concept of C. A. Martiensen, German teacher, pianist, founder of the psychological school. The author analyzes the Romanian pianistic pedagogy achievements in terms of the valorization of the psychological concept in question. The methodical researches of Th. Bălan, F. Muzicescu, M. D. Răducanu, A. Pitiș, I. Minei and others are touched upon.

Curentele pedagogice în evoluția artei pianistice, condițiile istorice joacă același rol ca și în dezvoltarea oricărui alt domeniu artistic. Astfel se explică de ce, în funcție de aceste condiții, arta pianistică interpretativă s-a dezvoltat pe căi diferite, în fiecare țară în parte, oglindind muzica proprie acesteia cu caracterele și specificul ei. Ca și în celelalte domenii de activitate, în arta cântatului la pian, teoretizările au urmat după ce marii compozitori și pianiști au venit în fapt cu noi procedee pianistice. Curentele care s-au succedat în pedagogia pianului au încercat să dea și o explicație științifică orientărilor pe care le propuneau. Anatomofiziologii, spre pildă, căutau o fundamentare științifică în medicină (Friedrich Steinhausen (1859 - 1910), Rudolph Maria Breithaupt (1873 -1945)). Cu timpul în științele psihologice sau deschis noi orizonturi care au servit spre dezvoltarea pedagogiei pianistice. Un punct de vedere nou și interesant în conexiune cu metodică pianului îl aduce pianistul și pedagogul german **Carl Adolf Martiensen**. Acesta a fundamentat pedagogia pianului pe câteva principii deosebit de importante de care actuala generație de pedagogi ai acestui instrument nu poate face abstracție. Acestea sunt: „Învățatul creator al pianului”, „Complexul copilului minune”, „Auzul creator”, „Greșita fundamentare a tezelor lui Tetzl”, „Funcția artistică a tehnicii instrumentale”, „Necesitatea cultivării activității motrice”, „Unitatea psiho-fizică a aparatului pianistic”. Denumirea de **școală psihologică**, ține seamă mai ales de faptul că la baza îndrumărilor în arta instrumentală pianistică, știința psihologiei ocupă un rol precumpănitor. Ar fi greșit să se creadă că orice procedee fiziologice au fost înlocuite. Școala psihologică a păstrat cea mai mare parte din rudimentele tehnicii, schimbând doar modul în care acestea urmează a fi însușite și folosite. Conceptul de complex al copilului-minune a fost creat de C.Martiensen spre a ilustra mai plastic teoria sa privitoare la primatul auzului intern, al sferei auditive în procesul interpretării. Având în vedere că la un copil-minune (este dat, ca exemplu, micul Mozart), auzul intern se dezvoltă înaintea deprinderilor motrice și determină chiar funcționarea lor, C.Martiensen generalizează această

calitate prețioasă a geniiilor precoce și o consideră necesară ca premisă fundamentală în elaborarea actului interpretativ în general. Astfel mecanismul acestui proces trebuie să aibă în mod natural următorul aspect (Figura 1):

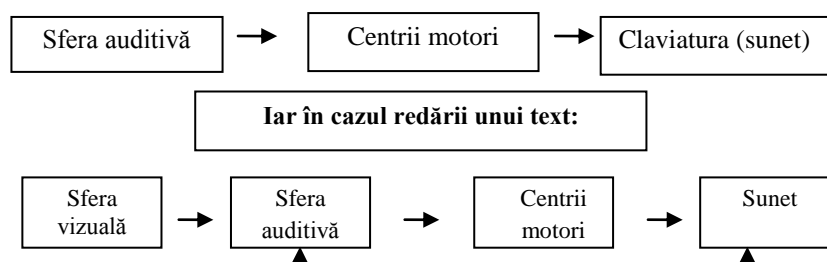


Figura 1

Mecanismul procesului de interpretare a muzicii (după C.A.Martienssen)

Descrierea și aprecierea importanței acestui mecanism psihologic îl întâlnim la muzicologul, român Teodor Bălan [1], care susține ideea lui C.A.Martienssen despre primatul sferei auditive în recrearea muzicii. Conform lui C.A.Martienssen, Th.Balan descrie și valorifică acest model/concept psihologic care se bazează pe un *auz creator, volițiune creatoare auditivă*. Prin urmare, se constată că în recrearea, interpretarea muzicii de o importanță majoră devine dezvoltarea/formarea la interpret a *volițiunii creatoare auditive*, care, după C.A.Martienssen, este constituită din șase componente: *Voința de sunet; Voința de sonoritate; Voința de linie sau frazare; Voința de ritm; Voința de formă; Voința de re-creare a operei muzicale* [Apud: 1].

Pe calea practică de realizare a principiilor școlii psihologice a mers pianista Florica Muzicescu. În acel timp, pedagogia pianistică românească nu avea o tradiție, nu existau maeștri cu experiență, nivelul predării nu putea asigura formarea unor interpreți remarcabili. Prin aplicarea metodelor curentului psihologic, Florica Muzicescu a reușit să formeze o școală pianistică românească aptă de a forma interpreți de talie mondială.

Parcurgând linia lui C.A.Martienssen, ea anticipează, prin ideile sale, viitoarele preocupări din domeniul semiologiei muzicale. Ilustra profesoară definește etapele specifice oricărei abordări a unei opere muzicale prin trei verbe: *ai gândit, ai pregătit, ai activat*. Studiul partiturii, înainte de abordare pianistică, este un aspect asupra căruia insistă F.Muzicescu. Etapa de „pregătire” necesită de la interpret un aport substanțial personal, și care este determinat de nivelul culturii generale, inteligență, capacitate de imaginare, temperament și posibilități pianistice propriu-zise. Etapa a treia poate fi definită, în opinia profesoarei, prin verbele: *a coordona și a unifica*. Un prim aspect este cel al coordonării dintre comenzile mentale și aparatul pianistic. Coordonarea tuturor forțelor creatoare în elaborarea actului artistic, așa cum propunea

Florica Muzicescu, ipostaziază unificarea dintre spirit, suflet și trup, sau dintre nivelul rațional-irațional. După cum își amintea Th.Bălan, F.Muzicescu pretindea la mobilizarea tuturor resurselor fizice psihice puse în slujba unei sinteze dintre intuiție și rațiune.

Orientarea școlii metodice românești după principiul psihologic a lui C.A.Martienssen ne demonstrează apariția și teoretizarea conceptului psihologic în ulterioarele cercetări metodologice. În tratatul despre arta pianistică a doamnelor Ana Pitiș și Ioana Minei [8] la fel ne bucurăm de prezența acestui concept, el fiind valorificat în contextul redării expresive a *intonației muzicale* (conceptul despre intonație a lui B.Asafiev). Până a ajunge în ultimă etapă „creatoare” în auzul interior al interpretului, după stabilirea sensurilor și semnificațiilor mesajului, intonația se cristalizează în conștiință ca „*intonație logică*” (A.Pitiș – I.Minei). „Intonația apare sub două ipostaze – **logică și creatoare**. Or, în înțelegerea și redarea textului, interpretul are de-a face într-o primă etapă cu intonații ce rezultă obiectiv din structurile textului, și care-i permit înțelegerea semnificațiilor operei, și abia mai târziu cu intonații artistice creatoare prin care el redă aceste semnificații publicului” [8, p.84].

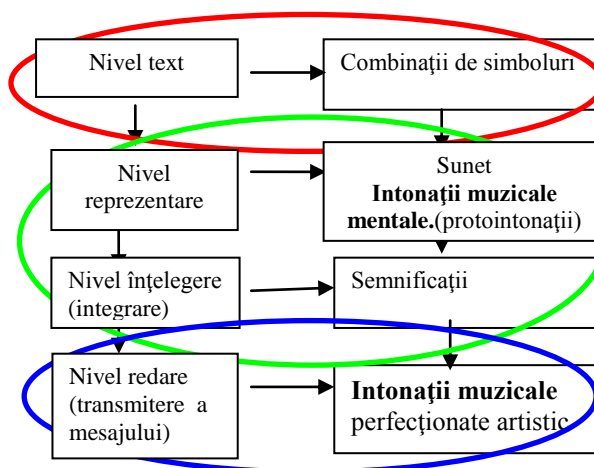


Figura 2. Procesualitatea psiho-interpretativă în sonorizarea textului muzical (după A.Pitiș, I.Minei)

În figura de mai sus am prezentat funcționarea proceselor ce se produc la citirea/sonorizarea unui text muzical (de la simbolul scris al sunetului la reprezentarea sonoră cu intonații logice, mentale, apoi înțelegerea și redarea mesajului muzical ascultătorilor prin intonații îmbogățite creator.).

Prin urmare, conceptul psihologic a lui C.A.Martienssen este valorificat și în experimentele metodologice ale lui M.D.Răducanu [10]. Educând un număr extins de discipoli, M.D.Răducanu

a continuat tradițiile metodologice a școlii psihologice conturând în felul următor dimensiunile persuasiunii pianistice în cadrul clasei de instrument. În opinia pedagogului, lucru cu textul muzical nu înseamnă neapărat o activitate preponderent vizuală, în care stereotipurile se formează în raport cu partitura. „În cazul specific al studiului instrumental observăm că acesta este o activitate de solicitare senzorială (auditivă) primordială asociată cu o coordonare psihomotorie ridicată. Studiul pianistic este o activitate complexă care conține un ansamblu de solicitări *intelectuale, emoționale, motivaționale și motrice* [10, p. 55-56]. Descriind procesul persuasiv al actului interpretativ, M.D.Răducanu marchează rolul profesorului și al elevului în realizarea acestuia prin schema următoare. (vezi Fig. 3)

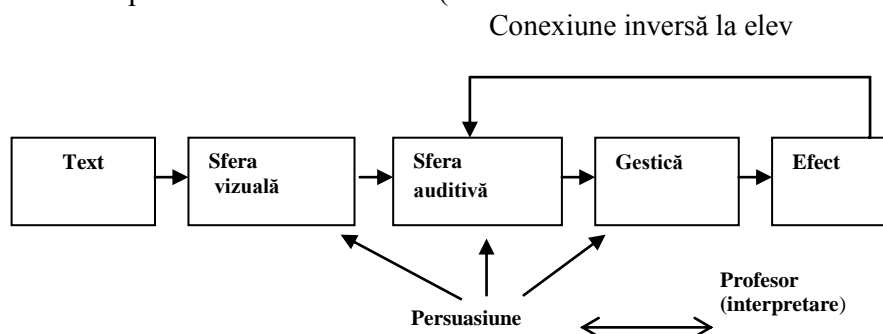


Fig.3 Funcționarea mecanismului psihologic în cadrul persuasiunii instrumentale după M.D.Răducanu

Așa cum reiese din această figură efectul sonor este acela care prin conexiune inversă sancționează calitatea vizualului, auditivului, gesticii. Dar aceste trei nivele au fiecare o specificitate aparte, o anumită funcție în actul persuasiunii și necesită deci o școlire fin diferențiată pe verticală. În opinia pedagogului M.D.Răducanu, sfera vizuală este perfectibilă prin mijloace corespunzătoare de citire, în schimb sfera auditivă necesită o persuasiune superior calificată. Specific în această influențare este faptul că conținutul său ideal este constituit prin raportare la textul muzical, acțiunea asupra modelelor sonore fiind totodată o raportare a acestora la imaginea reală sau reprezentată a textului. Sfera auditivă a profesorului intervine în evoluția sferei auditive a elevului, raportate la același text, dar cu semnificații pe verticală sensibil diferite pentru cei doi protagoniști. Se constată că dificultatea constă în faptul că transcendența este de regulă îngreunată sau chiar frânată tocmai de către configurația ideatică, insuficientă sau necorespunzătoare a structurii textului la elev. Persuasiunea la nivelul sferei auditive nu se poate doza însă decât după efectul sonor final. Între aceste două domenii însă, este interpusă acțiunea concret instrumentală care are și ea legile, evoluția și modul său specific de influențare. A considera pur și simplu acest lanț eferent ca un tot, este în opinia profesorului Răducanu, o cerință menită să ofere o viziune de ansamblu. Însă cum se observă în practică, dificultatea

constă în acționarea oportună și eficientă la fiecare dintre aceste nivele. Se pledează pentru dezvoltarea la elevi a *auzului interior* și respectiv a *reprezentărilor auditive interioare*, care vor corecta, îndruma tot lucrul tehnic și artistic efectuat. Ideile vin în consens cu afirmațiile lui Heinrich G. Neuhaus: „cu cât este mai clar **țelul** (conținutul, muzica, perfecțiunea execuției), cu atât mai clar dictează el mijloacele de a-l atinge, cu cât ne este mai clar **ce** avem de făcut, cu atât apare mai clar și **cum** anume trebuie făcut...” Tot la Neuhaus întâlnim următorul: „cu cât muzicianul este mai valoros, cu atât mai restrânsă devine problema muncii asupra imaginii” [7, p. 12, 16, 91].

Din generația tinerelor muzicologi prezintă interes științific și didactic cercetările lui O.Garaz [2, p. 50-81] asupra conceptului estetic de **imagine muzicală**. Muzicologul afirmă că „imaginea muzicală nu este imagine în sensul plastic-ocular al cuvântului. Nu poate fi vorba despre un context imagistic, dat fiind faptul invizibilității materiei sonore. Putem conchide astfel, că imaginea muzicală este „furată” văzului, iar semnificațiile acesteia sunt, bineînțeles, „ascunse” unei conștientizări imediate, nemijlocite, totalmente contrar reflexului pe care îl avem atunci când avem în față o imagine propriu-zisă. Este vizibil și evident faptul, că muzica nu poate fi receptată prin intermediul văzului, astfel încât un prim considerent s-ar referi la faptul că sintagma *imagine muzicală* reprezintă, în fond, o metaforă care încearcă, forțând semnificația termenului și conceptului de imagine, să-i atribuie acestuia un plus de posibilități funcționale într-un câmp care cenzurează, de fapt, semnificația primară a termenului și conceptului. În consecință, este recunoscut statutul exclusiv metaforic al sintagmei *imagine muzicală* sau, altfel spus, este vorba despre o altă stare modală a imaginii – o imagine invizibilă”.

Concluzii. Operarea cu conceptul de *imagine muzicală* ne permite să generalizăm principiile școlii psihologice lansate de C.A. Martienssen. Trasarea lucrului tehnic și artistic al artei pianistice în concordanță cu construirea *spațiului artistic mental* specific, sub formă de reprezentări auditive și motrice, asociații, concepte, viziuni (imagini muzicale, artistice) prezintă o metodă, cale eficace în realizarea actului interpretativ. Metodica pianistică contemporană valorifică și în prezent acest concept psihologic dezvăluindu-l sub diferite aspecte teoretice și metodico-practice în arta interpretativă. 1. Calea auditivă conform formulei lui B. Asafiev rezidă în: *ascult – aud – trăiesc mesajul muzical - înțeleg sensul intonațional – creez imaginea artistică*; 2. *Calea interpretativă* conform formulei lui C.A. Martienssen: *văd – aud – simt/înțeleg imaginea muzicală – determin mișcărilor/procedeele interpretative – emit sunetul*. Așadar, considerăm că studiul pianistic al creației muzicale trebuie să parcurgă conform a două modele similare care contribuie la realizarea actului interpretativ – modelul interpretativ a lui C.A. Martienssen și cel auditiv al muzicologului B.Asafiev.

Referințe bibliografice:

1. BĂLAN, Th. *Principii de pianistică*. București: Editura muzicală, 1966. 289 p.
2. GARAZ, O. 11 teze despre imaginea muzicală. În: *Revista Muzica*. București, 1/2002, pag.50- 81.
3. GRANEȚKAIA, L. *Dimensiunea imagistică a creației muzicale în studiul pianistic*. Chișinău:Lira, 2013. 163 p. ISBN 979-0-3480-0174-6
4. GRANEȚKAIA, L. Formation of interpretation competence of the musical image at music teacher. În: *Revista Review of artistic education, nr. 3-4, Iași, România, 2012, p. 40-46*. ISSN-L2069-7554
5. GRANEȚKAIA, L. Realizarea demersului educațional la lecția de pian. În: *Revistă internațională ARTA, Arte audiovizuale*. Chișinău 2012, pp. 63-66. ISSN 1857-1050
6. GRANEȚKAIA, L. The polysemy of artistic image as methodological problem. În: *Dimensiuni ale educației artistice, vol. IX Cercetări comparative și studii în politicile europene privind educația artistică și interculturală*. Iași: ARTES, 2013, pp. 34-40. ISBN 978-973-8263-19-2
7. NEUHAUS, H. *Despre arta pianistică*. București, 1960. 260 p.
8. PITIȘ, A.; MINEI, I. *Tratat de artă pianistică*. București: Editura Muzicală, 1982. 280 p.
9. RĂDUCANU, M.D. *Introducere în teoria interpretării muzicale*. Iași: Moldova, 2003. 236 p.
10. RĂDUCANU, M.D. *Metodica studiului și predării pianului*. Iași: Editura muzicală, 1982. p.55-60.