

UTILIZAREA REPERTORIULUI PIANISTIC AUTOHTON ÎN PROCESUL DIDACTIC DIN REPUBLICA MOLDOVA

Elena GUPALOVA, dr., conf. univ.,
Universitatea de Stat „Alecu Russo” din Bălți

Abstract: *The present article arguments the necessity of including of such works in the pedagogical repertoire with an aim of solving of a lot of didactic problems of art - aesthetic and professional education of pianists. Research offers some recommendations on studying compositions of the modern Moldavian authors in a class of a special piano of medium level musical institutions of the Republic of Moldova.*

Studying of the national repertoire for piano should promote acquaintance of pupils to national culture and art as a whole, and also to development of the whole spectrum of performing techniques and devices.

Keywords: *studying, pedagogical repertoire, national culture, education of pianists, didactic problems, compositions of the modern, Moldavian authors.*

Printre realizările importante ale culturii muzicale moldovenești se numără și constituirea unui repertoriu didactic în care s-a reflectat un pronunțat colorit național și care corespunde după tematică și mijloace de expresie unor cerințe artistice diverse. Problematika actuală a pedagogiei pianistice autohtone include completarea programelor de studiu la clasa de pian special cu lucrări noi ale compozitorilor contemporani din republică, popularizarea celor mai interesante exemple din punct de vedere artistic, elaborarea unor recomandări practice pentru studiul acestora.

Bazându-ne pe cercetările muzicologilor moldoveni și pe experiența practică a activității pedagogice a autorului, putem să constatăm că gândirea muzicală originală a compozitorilor din Moldova, inclusiv în domeniul muzicii pentru pian, se axează pe modelele creației populare. De adevărul acestei afirmații ne convingem citind, spre exemplu, articolul I. Miliutin: „*Creația cameral-instrumentală (despre stilul național) unde se afirmă că în muzica profesionistă moldovenească, întruchiparea unei extrem de bogate stări emoționale, proprii lumii lăuntrice a omului, este bazată adesea pe acele forme, care sunt inspirate din creația populară. Legăturile de gen ale tuturor viziunilor artistice se bazează pe cântecul și dansul popular: doina și cântecul liric reprezintă axa cântecului, iar rădăcinile genului de dans provin din minunate și diverse jocuri, oleandre, bătute, sârbe populare*” (Милютин 1978: 194-195).

Sfera liricii și a eposului e reflectată în tematica primului grup (structuri tematice de cântec), pe când cel de-al doilea cerc de teme (structuri tematice de dans) are un caracter dinamic, mișcător, pasionant, îndrăzneț, de veselie temperamentală.

Pentru însușirea literaturii pianistice autohtone în clasa pian special este necesară depășirea unor probleme de studiu nu atât pe mostrele clasice, cât pe opusurile naționale, alături de familiarizarea cu diverse fenomene stilistice ale muzicii contemporane. Este oportună adresarea inițială la miniatura pentru pian, ca cel mai accesibil gen în ce privește mijloacele de expresie.

Din repertoriul de lucrări de formă mică ce sunt la dispoziția pedagogului, am putea evidenția două grupuri mari: primul dintre ele include piesele lirice (*cântece de leagăn, doine, preludii, cântece, poeme* ș.a.) iar cel de-al doilea – miniaturi cu caracter de dans – *scherzo* sau *tocată*, adesea cu nuanțe umoristice.

Anume suportul pe natura național-psihologică a muzicii moderne pentru pian din Republica Moldova dezvăluie particularitățile de interpretare a acesteia. „*Caracterul național al fenomenelor muzicale nu înseamnă doar evidențierea unor momente lingvistice sau stilistice... Sursele naționale trebuie căutate în însăși esența sistemii figurativ-emoționale a*

lucrărilor, în structura interioară a muzicii, în logica dezvoltării ei ... Atunci când pianistul dezvăluie cu multă comprehensiune și elocvență culoarea națională a lucrării unui sau altui compozitor ... el devine un adevărat interpret național,” arăta M. Smirnov (Смирнов 1976: 205, 227). Având în vedere diversitatea conținutului muzical, a sferei imagistic-emoționale și tematice a pieselor pentru pian a compozitorilor moldoveni, pianistul-interpret se confruntă cu un șir de probleme cum ar fi, spre exemplu, cea a intonării expresive a melodiei (arta „cântării” la instrument), sau pedalizarea fină și delicată (în temei cea „întârziată”) în piesele sentimentale sau romantice, cu caracter liric.

Problema unei intonări expresive este abordată și de profesoara L. Vaverco în elaborarea sa metodică: „*O sarcină pedagogică de mare răspundere este de a învăța pe tânărul muzician să confere sens intonației în pătrunzând adâncimea concepției compozitorului*” (Ваверко 1987: 16).

Intonația muzicală este și colportorul unor „trăsături de gen” în care putem să deosebim „intonația de cântec, romanță, scherzo, cât și cea recitată, declamată”. Spre exemplu, în lucrările cu un pronunțat caracter al genurilor populare de dans sau scherzo, pe primul plan apar dificultățile de ordin tehnic: interpretarea calitativă a notelor duble, a octavelor paralele, a repetițiilor, abilitatea în utilizarea procedurii glissando ș.a. Nu mai puțin importantă este și problema de restructurare psihică rapidă în interiorul unei sau altei lucrări, raportată la contrastul dintre diverse tablouri sau episoade muzicale, ce se perindă pe măsura desfășurării pieselor.

Vom analiza mai pe larg, sprijinindu-ne pe experiența pedagogică proprie, mai multe miniaturi pentru pian ale autorilor moldoveni care, după părerea noastră, sunt cele mai indicate pentru a fi incluse în repertoriul didactic al colegiilor și liceelor de muzică din Republica Moldova.

În procesul de analiză al pieselor cu caracter liric, o atenție specială trebuie acordată faptului că un astfel de gen de muzică deseori descinde în mod direct din natura genurilor populare vocale, răsfrântă în doine, cântece de leagăn ș.a. (Аксенова 1978: 14-15). Iată de ce este indicat ca elevul, înainte de a începe procesul de studiu, să cunoască stilul vocal al muzicii moldovenești, să asculte cântece populare în interpretarea profesorilor sau a elevilor clasei de vocal, să frecventeze concerte ale maeștrilor consacrați și ale cântăreților populari, să ia cunoștință de imprimări ale exemplelor folclorice.

Un întreg complex de probleme didactice ce apar în timpul lucrului asupra miniaturilor lirice poate fi demonstrat pe baza materialului mai multor lucrări: *Cântec de leagăn* de L. Gurov, *Cântec de leagăn* de V. Zagorschi, *Cântec de leagăn*, *Impromptu* de Z. Tkaci, *Cântec de leagăn*, *Preludiu N 1 (As-dur)* de A. Stârcea, *Poem, Nocturnă, Povestire, Meditație* de S. Lobel, *Siluetă* de V. Rotaru, *Doina, Povestea, Preludiu (C-dur)* de Gh. Neaga.

În calitate de exemplu vom examina principalele sarcini didactice în miniatura *Doina* de Gh. Neaga. Anumite dificultăți pentru pianistul-interpret creează expunerea factuală în manieră țambalistică, de sorginte folclorică, dificultăți legate în primul rând de „transmiterea” unor procedee tradiționale specifice artei lăutărești: tehnica repetițiilor, a interpretării trilurilor și a mordentelor, cât și a îmbinării agogicii cu o anumită organizare metrică (pe parcursul întregii lucrări e utilizată măsura neschimbată de 4/4).

Aceste particularități sunt proprii practicii interpretative lăutărești, a căror temelie este caracterul improvizatoric al melodiei. În acest sens, B. Cotlearov menționa: „*Utilizând cu măiestrie diverse nuanțe agogice, mai ales spre segmentele culminante ale melodiei, interpretii populari dețin mari posibilități ale expresivității prin contrapunerea dintre respirația ritmică liberă și elementul metric fix*” (Котляров 1989: 54).

Procedeele repetiției pianistice ar putea prezenta o dificultate aparte pentru pianiști în această piesă. În cadrul unor repetări prelungite ale unor sunete separate, pianiștii, de obi-

cei, utilizează aplicatura degetelor succesive 4-3-2-1 sau 3-2-1. Pe de altă parte, pedalizarea piesei în cauză este legată în mod direct de planul armonic al mâinii stângi, prin urmare, pedala trebuie schimbată la fiecare armonie nouă (adică la fiecare notă doime, iar la sfârșit – la nota întregă, care formează și baza în linia melodică a basului).

Înainte însă de a studia în clasa de pian special unele lucrări ce au un caracter brillant, de scherzo, umoristice sau de virtuozitate ale compozitorilor din Republica Moldova, ar fi mai logic ca elevii să cunoască și unele mijloace de expresivitate ale instrumentelor populare moldovenești, cum ar fi naiul, cavalul, cobza, cimpoiul, țambalul ș.a.; să asculte sonoritatea orchestrei populare – taraful, asistând fie la repetiții sau evoluări concertistice ale catedrei instrumente populare, fie vizionând concertele unor colective emerite, în sălile de concert.

Pentru a pătrunde în specificul lucrului asupra pieselor cu caracter de scherzo sau tocată, cel mai oportun ar fi să examinăm mai multe miniaturi ale autorilor moldoveni: *Humoresca* de A. Mular, *Humoresca, Ostinato* de V. Rotaru, *Scherzo, Preludiul N 2 (es-moll)* de A. Stârcea, *Studiu-impromptu* de V. Zagorschi, *Toccată (C-dur)* de Gh. Neaga, *Scherzino* de M. Fișman, *Veselia* de A. Sokireanschi, *Improviția, Scherzo* de O. Negruța.

Vom ilustra particularitățile lucrului asupra miniaturilor de virtuozitate pe exemplul *Tocatei* de Gh. Neaga. Fiind pătrunsă de stihia incendiară a dansului popular moldovenesc, *Tocată* este scrisă într-un tempo rapid (*Allegro vivo*). Autorul întruchipează într-un mod artistic ritmica molipsitoare și temperamentală a dansului moldovenesc. În interpretarea acestei piese este necesară o mișcare „perseverentă”, etalarea unei dinamici reliefate, inclusiv și a accentelor, cât și o executare precisă a hașurii *staccato* în succesiunile de octave și acorduri, pasajele-gamă vor fi cântate lin, legato, pianistul va tinde spre obținerea unei rezonanțe „scânteietoare”, de virtuozitate a hașurii glissando. Interpretarea octavelor cere întâi de toate eliminarea tuturor mișcărilor de prisos, totodată este important să obținem o libertate a mâinii – a umerilor, brațelor și a pateleului. Succesiunile în octave, *staccato*, (t. 24, 28) se interpretează cu o mișcare a încheieturii inferioare ce amintește de o ușoară tremurare. Evitarea încordărilor musculare, mai ales ale celor din mâna stângă (t. 25-27) va fi posibilă dacă elevul va lucra la fiecare voce în parte a pasajului în octavă, respectând și aplicatura indicată (după cum se știe, pe clapele albe este mai comod să se cânte cu degetele 1-5, iar pe cele negre – cu degetele 1-4).

De asemenea, pentru a facilita și, totodată, a consolida deprinderile necesare, utilizate în lucrarea dată, putem sfătui elevii să studieze în paralel mai multe studii cu caracter instructiv: *Studiul N 9 (d-moll)* de M. Moszkowski (15 studii de virtuozitate, op. 72) sau *Studiul N 49* de K. Czerny (op. 740).

În turațiile acordice rapide (tt. 10, 18, 31, 33, 35, 37 ș.a.) libertatea interpretării va fi asigurată de repartizarea abilă a intensității sonore (*crescendo* spre timpul doi al tactului) și de aplicatura corectă (folosirea succesivă a degetelor 3,4 și 5 în sunetele de vârf ale acordurilor, fapt ce conferă expresivitate melodiei din vocea superioară, în succesiunile de acorduri. „Deseori în astfel de acorduri se fac auzite doar sunetele extreme și nu cele de mijloc, octava și nu „umplutura” ei, fapt ce în ultimă instanță conduce spre o rezonanță „goală”, țipătoare. Pentru a evita acest handicap se va acorda o atenție specială sunetelor de „umplutura”: anume pe acestea trebuie să se sprijine mâna în acordurile „târătoare”, înlănțuite prin sunete comune” (Korah 1963: 160). Un legato lin și curgător, cu schimbarea frecventă a mâinilor (după fiecare 4 sunete) este absolut necesară în pasajele bazate pe game (t. 38-39) care despart compartimentul median de repriza *Tocatei*. Este foarte importantă aici alegerea unei aplicaturi comode ce ar diminua rolul degetului 1, care de obicei provoacă o interpretare greoaie, o mișcare ritmică inegală sau accente de prisos.

Studentul va avea de depășit în lucrarea dată și dificultatea interpretării hașurii glissando cu degetul mare al mâinii drepte în jos. Mișcarea unitară a pateleului ar fi indicată

aici pentru a ajuta degetul 1; totuși, încheietura nu trebuie să fie prea rigidă, ca să nu se creeze un glissando „inegal” și „poticnit” (Гат 1973: 159).

Elevului i se va atrage atenția mai ales la faptul că durata cântării acestui procedeu este diferită în primul și în ultimul compartiment al *Tocatei*. Așa, în t. 15 al piesei glissando trebuie să se încadreze în limitele unei „optimi”, iar în t. 40 un pasaj analogic răsună pe parcursul a unei „pătrimi” întregi. Menționăm că „*procedeele interpretative vibrato și glissando, utilizate deseori în muzica moldovenească sunt mijloace facturale ce imită rezonanța țambalului*”; tot așa, „*efectul improvizării lirice al tradiției artistice lăutărești se augmentează datorită utilizării binecunoscutelor procedee ale cântării acestora: glissando ascendent și descendent*” ș.a. (Абрамова 1988: 22-23).

În încheierea acestui articol am dori să menționăm că toate piesele enumerate mai sus, atât cele cu caracter liric, cât și cele cu caracter de scherzo, ar putea fi incluse în repertoriul clasei de pian special, pornind de la capacitățile individuale ale fiecărui elev și a pregătirii lor pianistice în procesul didactic din Republica Moldova. Lucrul asupra acestor miniaturi pentru pian va contribui la familiarizarea studenților cu arta și creația populară și cunoașterea ritmicii pregnante, reliefate, de sorginte cantabilă, expresivă, cu factura diversă a muzicii autohtone, pentru interpretarea căreia este necesară însușirea atâtor procedee pianistice.

Referințe bibliografice:

1. Милютинa, Изольда, *Камерно-инструментальное творчество (к вопросу о национальном стиле)*. В: *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва. 1978.
2. Смирнов, Максим. *Об исполнении фортепианных произведений Прокофьева*. В: *Вопросы фортепианной педагогики*. Вып. 4. Москва. 1976.
3. Ваверко, Людмила. *Работа над музыкальным произведением*. В: *Методическая разработка*. Кишинев. 1987.
4. Аксёнова, Лидия. *Молдавская народная песня*. В: *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва. 1978.
5. Котляров, Б. *Молдавские лютары и их искусство*. Москва. 1989.
6. Коган, Г. *Работа пианиста*. Москва. 1963.
7. Гат, И. *Техника фортепианной игры*. Москва. 1973.
8. Абрамова, Элеонора. *Некоторые черты развития молдавского советского инструментального концерта в 70-е гг.* В: *Музыкальное творчество в Советской Молдавии: Вопросы истории и теории*. Кишинев. 1988.