

ASPECTE DE DEZVOLTARE A INTONAȚIEI MUZICAL-ARTISTICE LA LECȚIA DE VIOARĂ ÎN ȘCOALA DE MUZICĂ

Maria BOBROV, masterandă,
Facultatea de Științe ale Educației, Psihologie și Arte
Universitatea de Stat „Alecă Russo”, Bălți
Conducător științific: **Marina COSUMOV**, dr., conf. univ.

Abstract: *The music education, both in general and extracurricular education, is one of the central components of aesthetic and artistic education and plays an important role in the multilateral development of children. It is an effective way to achieve the unity of the emotional and intellectual spheres of the child's psyche, having a strong action not only on emotional development, but also on his rational development. The music and all its components – the rhythm, the tempo, the harmony, the dynamics, the measure, etc. – they are "intonational" because they bear the imprint of tone – of humanized sound. In the case of the violinistic study, where the intonation factor is decisive, we talk about an "intonational culture" – "intonational hearing", "intonational interpretation" and, consequently, about an "intonational thinking" in music.*

In the present research were pointed out the indispensable aspects of the development of the violinist intonation, among which: the ability to perceive finely and to relive the emotional content of the musical art, the ability to fit from the inside in the process of interpreting the violinistic creation, mastering the basic elements and techniques in achieving the intonation-interpretative aspect.

Keywords: *extracurricular education, violin intonation, violin interpretive techniques, musical art, intonational interpretation.*

Educația muzicală, atât în învățământul general, cât și în cel artistic, este una din componentele centrale ale educației generale și joacă un rol important în dezvoltarea multilaterală a copiilor. Ea este o metodă eficientă de obținere a *unității sferelor emoționale și intelectuale* ale psihicului copilului, fiindcă are o puternică acțiune nu numai asupra dezvoltării emoționale, dar și a dezvoltării raționale a acestuia.

Muzica și toate componentele ei – ritmul, tempoul, armonia, dinamica, măsurarea etc. – sunt „intonaționale” pentru că poartă amprenta tonului, a sunetului umanizat. În cazul studierii violonistice, unde factorul intonațional este determinant, vorbim despre o „cultură intonațională” – „auzire intonațională”, „interpretare intonațională” și, în consecință, despre o „gândire intonațională” în muzică. În fond, orice activitate de predare-învățare începe de la o idee de bază. De la o astfel de idee pornește și activitatea de interpretare violonistică: de a forma cultura intonațională a elevului (sub toate aspectele acesteia: tehnic, artistic, psiho-spiritual) ca parte fundamentală a pregătirii muzical-interpretative a acestuia.

Tonurile în derularea lor succesivă conduc, obligatoriu, spre fenomenul numit *intonație*. Despre intonație, ca însușire centrală a muzicii, s-a scris mult (în special, în muzicologia rusă), dar aspectul ei psihologic a rămas în afara atenției cercetătorilor. El, însă, deschide noi înțelesuri asupra muzicii și a relației ei cu interiorul

nostru. Pentru că (menționăm anticipat) intonația este, în primul rând, tensiune. De aceea, sub aspect psihologic, ea poate fi tratată doar sub forma ei vie, de *intonare*. Prin aceasta ținem să subliniem că *intonația* nu se află în text, ci în *rostirea* textului. Lucrul acesta trebuie accentuat, deoarece se comit erori în tratarea termenului, inclusiv în procesul educațional-artistic.

De exemplu, M. Smirnov, analizând lucrarea lui F. Schubert „Pelegrinul”, expune câteva secvențe din diverse părți ale textului muzical aproximativ identice din punct de vedere ritmic, arătând, prin aceasta, „caracterul intonațional unitar al lucrării” [apud, 4, p. 112]. Nu putem cădea pe deplin de acord cu această interpretare a autorului, dată noțiunii de intonație. Chiar dacă, ritmic sau melodic, motivele respective sunt cumva asemănătoare, intonarea fiecăruia din ele pe viu (conform altor factori: tempo, dinamică, timbru ș.a.) poate să difere substanțial. Am putea accepta, cumva, o atare stare a lucrurilor cu condiția de a specifica două genuri de intonație:

- a) *a compozitorului* (ceea ce-i permit lui posibilitățile notației muzicale, de altfel, foarte reduse în acest sens);
- b) *a interpretului* (posibilitățile căruia, în materie de a „crea intonația”, sunt ineptizabile).

Intonarea popriu-zisă (fizică) a înălțimii sunetelor se sprijină pe încordări interioare distincte: sunetele acute necesită o mai mare energie fizică și, respectiv, psihofiziologică, iar cele grave solicită un mai mic potențial de acest gen.

Fenomenul psihologismului intonației muzicale însă, regăsit în profundele cercetări consacrate domeniului muzicologiei dinamice ale autorului I. Gagim, capătă noi caracteristici - mai ample și mai complexe - în cazul intonației orizontale (ca linie-discurs) [2, p. 135]. Or, anume sub acest aspect s-a constituit ceea ce astăzi avem ca muzică. Nu sunetele luate în parte fac muzica, ci sunetele în *mișcarea* lor internă, înaintarea unui sunet spre altul și *tendința* unui sunet spre altul. De aici, se afirmă deseori că nu sunetele fac muzica, ci *intervalele* dintre ele, *distanța* parcursă interior-intuitiv de interpret în momentul sonorizării lor. Sunetul muzical se deosebește de cel nemuzical nu numai prin periodicitatea vibrațiilor (înălțimea lor fixă), dar și printr-o mișcare internă ascunsă. Anume aceasta și declanșează reciprocități psihice. Gravația-tensiunea sonoră creează gravație-tensiune psihică.

În trecut, au existat mari instrumentiști și pedagogi, care au intuit rolul însemnat al factorilor psihointelectuali în realizarea intonației muzical-interpretative. Astfel, F. Liszt afirma că „tehnica trebuie să vină din minte”. Pianistul și pedagogul rus V. Safonov, referindu-se la niște exerciții de tehnică, spunea că acestea „nu sunt numai exerciții pentru degete, ci, în același timp, și pentru creier”. N. Rubinstein le cerea elevilor săi să desfășoare o muncă psihic-intelectuală cu încordarea voinței și a atenției. I. Galamian afirma: „Controlul mintal asupra mișcărilor fizice este cheia măiestriei tehnice”. Dezvăluirea conținutului emoțional-expresiv al lucrărilor muzicale trebuie să stea în permanență în atenția instrumentistului, și, în funcție de conținut, instrumentistul își va alege mijloacele tehnice cele mai adecvate. În felul acesta, instrumentistul va reuși să-și formeze nu o tehnică mecanică, ci una artistică. De exemplu: avem de executat două pasaje diferite, unul cu caracter motoric, altul – cantabil. În cazul pasajului motoric vom folosi o articulație pronunțată, lovind coarda

cu degetele, iar în cazul cantilenei, nu numai că nu este necesară lovirea puternică a corzii, ci dimpotrivă, degetele trebuie să fie așezate lin pe coardă.

Deci, *tehnica trebuie adaptată scopului artistic*. Prin urmare, este vorba de o corelație tehnico-artistică. Termenul „*corelație*” se definește ca:

1. relație, legătură reciprocă între două sau mai multe lucruri sau fenomene, relație în care unul dintre termeni nu poate exista fără celălalt;
2. dependență reciprocă, relație a două fenomene sau procese între variațiile cărora există o anumită legătură, reciprocitate.

Corelarea tehnico-artistică este indispensabilă celebrilor violoniști. Astfel, G. Enescu promova convingerea că „tehnica poate fi rezumată într-un singur cuvânt: „Muzica”. Întregul echipament tehnic este subordonat muzicii, comunicării ei fidele și convingătoare”. Esența artei virtuozului romantic N. Paganini constă în romantismul său, în „libertatea de expresie în creație și în tehnica violonistică”.

În domeniul compoziției, H. Ernst a fost romanticul absolut, combinând sentimentul cu strălucirea tehnică și virtuozitate. Dar, prin activitatea sa de violonist și compozitor, a lăsat posterității imaginea romanticului melancolic, cu un ton de mare frumusețe, un muzician care a umplut virtuozitatea cu „suflet”.

H. Wieniawski, violonist polonez, un adevărat romantic, a turnat melodia curgând în tipare tehnice strălucitoare, dar și de bun gust muzical, virtuozitatea sa fiind combinată cu muzicalitatea și bunul gust.

Corelația tehnico-artistică conduce la ceea ce a realizat interpretul P. Sarasate. Tehnica sa a fost una remarcabilă, astfel că noua sa dezvoltare muzicală, unită cu ușurință în execuție, a generat în mod natural o nouă dimensiune a frazării sale, imaculată și elegantă, ca un deosebit farmec al tonului său.

Dezvoltarea interpretativă a elevului-violonist depinde în egală măsură de dezvoltarea artistică și tehnică a acestuia. Creierul concepe, gândește și comandă simțirea corpului, deci, lui se cuvine să-i acordăm o atenție deosebită. Avânturile simțirii trebuiesc controlate, judecate și stăpânite de gândire. Cu o cultură îngrijită, se poate dezvolta simțul artistic, chiar atunci când facultățile elevului nu sunt extraordinare. Rolul educatorului în artă este imens și, contrar celor ce se crede, începătorilor ar trebui să li se dea profesorii cei mai buni, de primele impresii și obișnuințe depinzând tot restul dezvoltării viitoare.

Eficiența influenței muzicii asupra elevului remarcă restructurarea, regrouparea metodelor didactice și a celor specifice domeniului. Cu alte cuvinte, menținerea auzului și aparatului interpretativ al elevului într-o stare activă pe parcursul unei ore academice cu o încărcătură sonorizantă maximă, implică necesitatea proiectării lecției de vioară adecvat printr-o alternanță eficientă a metodelor și formelor de organizare prezente în contextul ei.

În domeniul artistic, sensul cuvântului „metodă” are o semnificație deosebită, deoarece perceperea și conceptualizarea fiecărui element caracteristic trebuie să fie înșușit ca o practică a Eu-lui.

Autorii I. Geantă, G. Manoliu, R. Scheeser, G. Iarosevici, abordând în cercetările lor problematica metodelor și metodicii învățământului muzical special, au căutat să argumenteze contextual rolul și locul acelei sau altei metode didactice, să

elaboreze noi metode specifice domeniului. Actualmente, de rând cu sistematizarea și dezvoltarea metodelor specifice învățământului muzical-artistic, trebuie să fie pusă în vigoare eficiența metodelor specifice. Metodele specifice utilizate în domeniul învățământului artistic se află într-o interacțiune reciprocă, se condiționează, se completează, îmbinându-se organic în procesul de studiu al instrumentului (vioară).

Relația dintre metodele didactice – procedeele didactice – mijloacele didactice implică un „plan de acțiuni care permite atingerea unor obiective” prin valorificarea unor tehnici din ce în ce mai diversificate, acestea stabilindu-se:

- După sursa cunoștințelor (practică, intuitivă (demonstrativă), verbală, lucrul cu manualul, exemple audio-video etc.);
- După destinație (de acumulare a cunoștințelor, de formare a deprinderilor, de aplicare a cunoștințelor și a deprinderilor);
- După caracterul activității cognitive (ilustrativă, reproductivă, euristică, de joc);
- După scopuri didactice (metode ce contribuie la însușirea inițială a materialului, la fixarea și perfecționarea cunoștințelor acumulate).

În determinarea metodelor, domeniul Educației muzicale valorifică inclusiv metodele general-pedagogice. Însă, condiționată de esența estetică și intonațională a artei muzicale, pedagogia muzicală își are specificul său. Pedagogii contemporani renumiți atribuie grupelor de metode determinate de specificul artei muzicale, următoarele clasificări:

- Metoda urmăririi muzicii (nu a însușirii!); metoda convingerii prin muzică (nu a insistenței!); de a bucura (nu a distra!); de improvizație (Asafiev, B.V.);
- Metoda trăirii (Vetlughina, N.A.);
- Metoda generalizării muzicale; meditației asupra muzicii; dramaturgiei emoționale (Kabalevski. D.B., Abdulin, E.B.);
- Metoda conversației muzicale (Bezborodova, L.A.);
- Metoda percepției intonațional-stilistice a muzicii și modelării a procesului creativ (Radîova, O.P.)
- Metoda „reinterpretării” artistice – „traducerea” muzicii în limbajul altor arte prin asociații (desen, gest, plastic); metoda caracterizării poetice a muzicii; metoda verbalizării artistice a muzicii (Gagim, I.).

B. Asafiev consideră că plenitudinea, desăvârșirea lucrării muzicale se datorează integrării a „trei constante intonaționale”:

- 1) intonația epocii, a națiunii;
- 2) „caracterul personal al compozitorului” – intonații originale, potrivite compozitorului dat; 3) intonații ivite din ideea artistică, programa lucrării muzicale. [apud 2, p. 142]

Acestea sunt cele trei constante intonaționale care determină caracteristica imagistică a stilului și este prezentată drept formă specifică a gândirii muzicale (reprezentării muzical-auditiv). Ele se formează, se cristalizează în rezultatul creșterii experienței interpretative și auditiv-intonaționale a elevului.

Eficiența metodei didactice presupune transformarea acesteia dintr-o cale de cunoaștere propusă de către profesor într-o cale de învățare, realizată efectiv de elev, cu deschideri spre educația permanentă. Relația dintre metodele didactice – proce-

deele didactice – mijloacele didactice implică un plan de acțiune care permite atingerea unor finalități, prin valorificarea unor tehnici din ce în ce mai complexe și mai diversificate. Funcțiile pedagogice ale metodei didactice vizează interdependența acțiunilor de comunicare-cunoaștere-creativitate pedagogică, necesară la nivelul oricărei activități de instruire/educație eficientă. Ele asigură unitatea informativ-formativă a acestora și reflectă corespondențele curriculare (auto)perfectibile continuu.

Predarea cu succes a muzicii în instituțiile de învățământ artistic depinde, în mare măsură, de tehnologiile didactice ce se aplică în procesul instructiv-educativ. La rândul său, tehnologia didactică se va configura prin relaționarea formelor, metodelor, mijloacelor cu ansamblul de valori ideatice (de cunoaștere) și practice, propuse de către profesor la lecție, prin cooperarea dintre profesor și elev și aplicarea judicioasă a procedurilor de evaluare și autoevaluare, toate raportate la situații concrete de învățare. Un factor extrem de important pentru eficientizarea demersurilor educative îl constituie racordarea componentelor sus-numite la domenii din afara procesului: arte, științe, natură, tehnică, viața de zi cu zi.

Reieșind din cele expuse, putem concluziona că, în studiul muzicii instrumentale, trebuie să se aibă în vedere că educația artistică și cea tehnică sunt cu totul deosebite una de alta și totuși trebuie să meargă mână în mână. Educația artistică, este educația interioară a gândirii și simțirii muzicii privind dezvoltarea creierului, în rolul său de ordonator al mijloacelor de redare exterioară. Redarea aceasta exterioară, privește dezvoltarea musculaturii corpului și adaptarea ei la cerințele instrumentului. Un virtuoz fără artă și un artist fără tehnică sunt și unul, și altul tot atât de necompleți și incapabili de a putea exprima în chip desăvârșit o operă muzicală. Astfel, interpretarea la vioară nu poate fi concepută în afara corelației tehnico-artistice. Deci, aspectele tehnic și artistic se condiționează reciproc, se completează, corelează, ele sunt indisolubile, indispensabile în interpretarea la vioară.

Predarea muzicii în școala modernă cere din partea profesorului o pregătire temeinică, necesită capacități ce permit realizarea analogiilor și a corelării cu multiple domenii ale vieții în care muzica își găsește izvorul de inspirație. În acest sens, rolul profesorului va presupune delimitarea punctuală a priorităților didactice după algoritmul: ce e prioritar, ce e important, ce e urgent și ce e permanent în realizarea unei educații muzical-interpretative eficiente. Modul adecvat de racordare și valorificare a componentelor sus-numite va asigura finalitățile performante ale procesului educativ în instituția de învățământ extrașcolar.

Bibliografie:

1. BALAN, T. *Acasă la Enescu*. București: Editura Sport-Turism, 1977. 164 p.
2. GAGIM, I. *Dimensiunea psihologică a muzicii*. Iași: Editura Timpul, 2003. 320 p. ISBN 973-612-049-X.
3. ILIE, N. *Ștefan Neaga. Viața și opera*. Chișinău: Editura Cartea moldovenească, 1966. 63 p.
4. SCHEESER, R. *Metodica studiului și predării instrumentelor cu coarde*. Iași: Editura Conservatorului „G. Enescu”, 1984. 176 p.