

Ludmila REABOȘAPCA

DEZVOLTAREA ARTEI PIANISTICE

THE DEVELOPMENT OF PIANISTIC ART

In the present article Ludmila Reaboșapca describes the first steps in getting acquainted pre-school children (4—6 years of age) with music and the musical instrument (piano) using the most modern methods of teaching beginners suggested by famous musicians.

Studierea muzicii este atât de necesară pentru educarea unei personalități culturale, ca și învățarea limbii, matematicii, istoriei etc. Ar fi util de a introduce pianul în calitate de disciplină obligatorie în școala medie. Muzica va îmbogăți viața spirituală a copiilor care vor învăța arta prin însușirea pianului.

Pianul este cel mai popular, cel mai răspândit instrument, de care se folosesc milioane de oameni, dar și cel mai dificil instrument, cel mai individual, atunci când este dat pe mâna marilor pianiști.

Metodica este o cunoaștere obținută deductiv. Față de revoluționarele înnoiri ale pianisticii romantice, teoreticienii au fost nevoiți să adopte o anumită atitudine, fie și cu întârziere.

Astfel, pornind de la studiul amănunțit al anatomiei și fiziologiei brațelor, câțiva oameni remarcabili de știință au declarat „libertatea absolută a aparatului pianistic“, răsturnând astfel toate regulile vechi și anume: mâna liberă, brațul liniștit, degetele excesiv ridicate etc. Este vorba de Ludwig Deppe (1826—1890), Friedrich Steinhausen (1859—1910) și Roudolf Maria Breithapt (1873—1945), care prin cercetările și lucrările sale au căutat să fundamenteze științific, ceea ce pianistica romantică cerea în practică, și anume — necesitatea cultivării unei tehnici complete, diferențiate, precum și a unei totale relaxări fizice în fața instrumentului. De la ei încoace se poate vorbi despre „o școală a brațelor“, în care aparatul pianistic este privit ca un tot unitar, al cărui orientare este „intrarea“ sau „căderea“ liberă și naturală a mâinilor fără reținere în claviatură.

Analizând cu minuțiozitate gestica pianistului, din dorința febrilă de a-și argumenta tezele, acești teoreticieni i-au exagerat în așa măsură rolul, încât au ajuns să o privească ca o premiză a procesului de interpretare. Cu alte cuvinte, înțelegând în mod simplist modul de atac ca o rezultantă sonoră, ei au plasat emiterea tonului la periferia conștiinței, într-o totală independență față de sfera auditivă.

Primele tendințe de a concepe centrul motorii ca fiind coordonați de către psihic, le întâlnim la școala pianistică rusă. Astfel, frații Nicolae și Anton Rubinstein, A. Leschetitzky și A. Essipova, au îndrumat generații de elevi în spiritul muncii psihice intelectuale, „înfierând“ cu toată forța tendințele fiziologice.

De asemenea, V. Safonov a publicat în 1915 la Londra lucrarea sa intitulată *Новая формула*, în care afirma: «Играй всегда так, чтобы пальцы твои шли за головой, а не голова за пальцами» (1). Astfel, el accentua pentru prima oară că exercițiile tehnice sunt în același timp și exerciții pentru creier.

Printre alți cercetători care au deschis drumul psihologiei pianistice, trebuie menționat și Kurt Johner, care în cartea sa intitulată *Energetica pianistică*, apărută în 1937 la Berlin, critica teoriile anatomo-fiziologice, demonstrând necesitatea colaborării pianistice cu psihologia.

Dar să analizăm mai detaliat principiile școlii psihologice contemporane în viziunea marelui teoretician german Karl Adolf Martienssen (1888—1955). El 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: *Complexul copilului minune*, *Auzul creator*, *Funcția artistică a tehnicii instrumentale*, *Necesitatea cultivării activității motorice*, *Unitatea psiho-fizică a aparatului pianistic* (2).

Complexul copilului minune. Conceptul de complex al copilului minune a fost creat de K. A. Martienssen spre a ilustra mai clar teoria sa privitoare la primatul auzului intern, al sferei auditive în procesul interpretării. Având în vedere că la un copil minune (este dat de exemplu micul Mozart), auzul intern se dezvoltă înaintea deprinderilor motorice și determină chiar funcționarea lor, K. A. Martienssen generalizează această calitate prețioasă a genilor precoce și o consideră necesară ca premiză fundamentală în elaborarea actului interpretativ în general.

Astfel, mecanismul acestui proces trebuie să aibă în mod natural următorul aspect:

Sfera auditivă — Centrii motorii — Claviatura (sunet). Iar în cazul redării unui text: *Sfera vizuală — Sfera auditivă — Centrii motorii — Sunetul*.

Un copil școlit greșit în acest sens, nu are deprinderea de a trece informația vizuală prin filtrul sferei auditive și adoptă cea mai comodă soluție, executând cu rapiditate textul citit fără să-și dea seama de realizarea unui ideal sonor.

Auzul creator. K. A. Martienssen concepe auzul intern ca o rezultantă creatoare ce înglobează șase elemente distincte indispensabile fiecare în parte pentru integritatea și stabilitatea acestuia.

Voința de sunet. Este vorba de capacitatea de a indica sau de a recunoaște orice sunet din scara muzicală, fără nici un reper, aptitudine ce o numim în vorbirea curentă auz absolut. El nu aduce posesorului nici un avantaj de ordin artistic, ci este doar o facilitate care ușurează, bineînțeles, procesul dezvoltării auzului intern și al maturizării auzului armonic polifonic.

Voința de sonoritate. Această voință exprimă tocmai capacitatea interpretului de a pro-concepe cerebral orice sunet ce trebuie emis, cu scopul de a-l ridica cu ajutorul unui sens expresiv precis, la nivel de imagine artistică.

Voința de linie sau frazare este o altă latură importantă a auzului intern.

Fraza, perioada muzicală, nu sunt altceva decât expresia unor multiple și variate idei și sentimente, deci ele nu pot fi planate și uniforme

(caracterul frazei este sinuos); construcția arhitectonică a frazei, cu topica ei complexă trebuie să fie realizată la pian abia după prealabila ei organizare cu ajutorul auzului intern — adică după ce sensul celor exprimate este deja foarte clar în mintea executantului.

Voința de ritm. H.fon Bulov spune: „Im anfang wahr der Rithmus“ („La început a fost ritmul“). Ritmul este o problemă esențială asupra căreia trebuie insistat în școlarizarea pianistică. Lipsa ritmicii conștiente se resimte câte odată și la unii pianiști formați. Voința de ritm trebuie să se simtă în toată pulsația muzicii, care dacă este „văduvită“ de acest pilon fundamental, pierde din conținutul emoțional.

Voința de formă. Este de asemenea foarte importantă conceperea arhitectonică a operei muzicale, evitând pericolul supraaprecierii importanței detaliilor. Mulți pianiști înzestrați cu o îndemănare tehnică remarcabilă realizează efecte și sonorități deosebite, pasaje strălucitoare, dar se rătăcesc în frumusețea acestor amănunte, nereușind cuprinderea globală și prezentarea piesei pentru ascultător. Impresia de cuprindere a piesei, de crearea a unei linii evoluează de la începutul ei până la sfârșit și nu se realizează decât prin perfecta cunoaștere a formei și profunda interiorizare a sensurilor muzicii executate.

Voința de recreare a operei muzicale. Această voință sintetizată este și ea cea mai importantă sub aspectul finalității interpretării, căci cu ajutorul ei se poate ajunge sau nu, la imaginea muzicală dorită de autor, pornind de la semnele grafice ale textului.

Fiecare popor își are mijloacele sale proprii de exprimare muzicală. Folclorul moldovenesc și maniera artistică interpretativă pot prezenta un material favorabil pentru a fi utilizat în arta interpretativă profesionistă pentru formarea unui interpret multilateral dezvoltat. Utilizarea treptată a sunetului improvizatoric lăutăresc, în care interpretul este și creatorul lucrării muzicale, și coautor, prezintă o realizare a viitoarei tendințe de interpretare muzicală a secolului care urmează.

Referințe:

1. Аруд: Ежедневные упражнения юного пианиста. — Москва: Советский композитор, 1972. — С.2.
2. Мартинсен К.А. О индивидуальной пианистической техники. — Москва: Музыка, 1966.

Recenzent: G.Teseoglu, conf. univ.