

**REPERTORIUL — PREMISĂ DE FORMARE
A INTERESULUI ESTETICO-COGNITIV
AL STUDENTULUI FACULTĂȚII MUZICAL-PEDAGOGICE**

**THE REPERTOIRE AS PREMISE
OF FORMING THE STUDENT'S AESTHETIC-COGNITIVE INTEREST
AT THE MUSICAL-PEDAGOGICAL DEPARTMENT**

This study analyzes some principles that make the program an important element in the process of developing the students' creative interests regarding the artistic choral conducting activity. The observations presented here are based on principles of musical psycho-methodology; the relationship between student and teacher has also an important role.

Problema formării interesului studentului facultății muzical-pedagogice față de disciplinele muzicale de profil, în mod special dirijatul coral, în practica pedagogică este abordată insuficient. Nucleul slab în această problemă complexă este conținutul muzical-instructiv al materialului didactic, a cărui elaborare și organizare se înfăptuiește la momentul actual doar la nivel empiric, în timp ce studierea pe cale științifică a problemelor repertoriului (după cum este obișnuit a se numi în procesul de studii) actualmente este o condiție absolut necesară pentru îmbunătățirea eficacității procesului instructiv-educativ.

Intuind că dezvoltarea interesului presupune o anumită gradare pe etape, determinată de condițiile unor continue modificări și apariții de forme noi de activitate instructivă, am marcat studierea problemei date limitându-ne la parametrii etapei inițiale de însușire a materialului (etapa preliminară a practicii pedagogice din anul III) drept perioada cea mai integră conform conținutului și direcțiunii lucrului educativ.

În procesul de analiză era firesc să definitivăm o noțiune operațională. Aici s-a ținut cont de faptul că trebuie să se reflecte următoarele obiective:

- a. caracterul activității de studiu al studentului;
- b. specificul obiectivului activității sau domeniul cunoașterii.

Împrejurările reglementate au condiționat aprecierea interesului față de activitatea instructivă drept gnoseologic, spre deosebire de cel profesional, care apare la student în perioada practicii active pedagogice.

Precizînd formularea noțiunii s-a luat drept bază definiția savantului G.I.Șiukin [2, 13] care tratează interesul cognitiv drept direcțiune selectivă a personalității, adresată nu numai conținutului obiectului, ci și procesului de însușire a cunoștințelor, dexterităților și deprinderilor, adică, întregii activități pe materii.

Analizînd noțiunea din punctul de vedere a psihologiei muzicale, s-a depistat o deficiență a caracterelor cognoscibilității, ce e determinat nu atît de circumstanțele neconstante și precizările formulate în domeniul terminologic, cît de specificul activității de cunoaștere și interesul legat de aceasta. Activitatea de cunoaștere a studentului în clasa dirijatului este direcționată spre un anumit obiect de studiu-arta muzicală. Argumentînd că muzica este un domeniu deosebit al cunoașterii, savanții [3] au stabilit diferența dintre cunoașterea estetică și cea științifică, care constă în faptul că aparatul cunoașterii științifice este gîndirea logico-noțională, iar a celei estetice-logico-emoțională.

Arta muzicală, reflectînd mediul înconjurător prin intermediul formelor sonore, nu poate fi, conform afirmației lui B.M.Teplov percepută „pe cale neemoțională“ [4, 56]. Anume prin intermediul emoțiilor are loc perceperea și conștientizarea muzicii, însă căile și posibilitățile gnoseologice sunt diferite de cele ale cunoașterii științifice. „Chiar însăși aprecierile cognoscibile, referitoare la o lucrare de artă, — afirmă savantul L. S. Vigotski, — nu sunt aprecieri, ci acte ale gîndirii emoțional-afective“ [5, 64].

Această esențială diferență dintre cunoașterea estetică și cea științifică direcționează spre idea accentuării formulării interesului cognoscibil ca fiind anume de natură estetică, determinîndul drept estetic-cognitiv.

Formarea interesului estetic-cognitiv al studentului la orele de dirijare corală decurge sub influența a mai multor factori atît de natură externă, cît și internă: conținutul muzical-instructiv a materialului, personalitatea pedagogului, metodele de lucru, trăsăturile psihologice și caracterologice ale studentului, caracterul legăturilor comunicative, apărute în procesul de instruire etc. Fiecare din acești factori are un rol specific. O particularitate distinctivă a materialului muzical-instructiv este capacitatea lui de a hotărî dinainte conținutul și caracterul activității atît în plan pedagogic, cît și emoțional-estetic. Pentru a da o apreciere posibilităților obiective ale materialului muzical-instructiv în procesul de formare a interesului estetic-cognitiv, este oportun de a evidenția între acestea pe cele prioritare, și a stabili însemnătatea lor și gradul de influență asupra procesului de studiu. Una dintre problemele esențiale,

care are o mare importanță pentru rezolvarea chestiunii în cauză, este determinarea rolului principiului însemnătății în selectarea repertoriului instructiv la dirijare.

Concepția lui I. P. Pavlov referitor de faptul că organismul nostru stabilește legătura între factorii iritanți de importanță vitală a dat un impuls spre elaborarea principiului însemnătății atât în psihologie, cât și pedagogie [6]. Studiind problema în baza materialelor școlii de cultură generală cercetătorii au stabilit că interesul față de conținutul disciplinelor de studiu este în strînsă corelație cu conștientizarea de către elevi a însemnătății cunoștințelor acumulate [7].

Predominarea a diferitor tipuri de însemnătăți, în aceste împrejurări, variază, în dependență de caracterul obiectului. Spre exemplu, în fizică predomină însemnătatea practică și gnostică, în literatură-etică, estetică, morală, socială etc. În felul acesta, semnificația însemnătății cuprinde și categoriile cunoașterii și categoriile uzului.

E departe de a fi fiecare tip de însemnătate, capabil să joace un rol esențial în stimularea interesului estetic-cognitiv al studentului față de o creație anumită. Într-o măsură și mai mică, interesul față de lucrare este în legătură cu perceperea folosului ei etic și educativ.

Arta muzicală — este un tip deosebit al activității omenești, a cărei efort nu aduce foloase materiale, ci sunt un fel de expresie concentrată a experienței estetice, atitudinii estetice față de realitate. Din acest motiv, aprecierea creației muzicale depinde, în mod prioritar, de însemnătatea ei estetică.

Valoarea estetică — este o noțiune generalizată, care intercalează în sine două categorii: valoarea estetică obiectivă și valoarea estetică subiectivă, drept expresie a noțiunilor „subiectiv“ și „obiectiv“. Dacă lucrarea muzicală posedă o valoare obiectivă estetică și, de rînd cu aceasta posedă un conținut adînc sufletesc, adică, o însemnătate subiectivă, aceste categorii se unesc, formînd o unitate armonică-valoarea estetică. Lipsa unei corespunderi calitative a unuia din aceste componente poate distruge această armonie, și atunci valoarea estetică nu există. În acest fel, lucrarea poate să se plaseze la nivelul de jos al valorii obiective sau în afara limitelor de concepere sau accesibilitate tehnică pentru subiectul care percepe. În ambele cazuri valoarea estetică, drept premiază a interesului, devine minimală.

Reeșind din cele menționate mai sus, determinăm însemnătatea estetică drept valoare estetică obiectivă, care a acumulat conținut individual.

Valoarea estetică a creației se determină în baza conținutului ei obiectiv. Aprecierea obiectivă se deduce în rezultatul generalizării și experimentării în timp de lungă durată a evaluării subiective [8]. Subiectivitatea este o însușire iminentă a percepției estetice, realizată în baza particularităților de ordin psihofiziologic și experiența personalității. În virtutea subiectivității, sesizarea de către persoană se distruge printr-o diversitate largă de aprecieri și reacții față de unul și același fenomen al lumii materiale, în deosebi varietatea de aprecieri care se manifestă în atitudinea ei față de lucrarea muzicală, care însăși posedă un conținut într-un complex important. Cu toate acestea necăzind la caracterul subiectiv de sesizare, oamenii sunt înzestrați cu o anumită comunitate în atitudinea și aprecierea diverselor fenomene muzicale. Aceasta se explică prin faptul, că personalitatea permanent suportă o influență importantă din partea unui grup social mic din care face parte, cât și din partea societății la general și aceasta lasă o amprentă observată asupra conștiinței individuale, dându-i trăsături de generalitate. Pe lângă acestea, generalitatea estetică este bazată pe limbajul vast al simțămintelor, format de-a lungul întregii istorii de existență a omenirii. Toate aceste circumstanțe, care reflectă legitățile sociale a percepției estetice ne permit să concluzionăm că funcționarea lucrării muzicale pe parcursul unei perioade îndelungate de timp posibil, numai datorită aprecierii pozitive de către „majoritate“, deja aceasta poate servi drept criteriu al însemnătății estetice. „Acea apreciere care, în ultimă instanță coincide cu verdințul istoriei, pe deplin poate să fie considerată obiectivă conform conținutului ei“ [9, p.48]. Un alt criteriu al valorii estetice poate servi capacitatea lucrării de a satisface stabilitatea, necesitatea omului de a cunoaște frumosul, sublimul în artă, fundamentate pe parcursul veacurilor și înzestrate cu o anumită statornicie. Această necesitate o poate acoperi doar o lucrare de talent, purtătoare de pecete. Unei proemene individualități a autorului originalitate, imagine, prospețime tematică, integritate și frumusețe a combinațiilor tembro-armonice, inovație în abordarea temelor și subiectelor cunoscute, a ideilor actuale, profunzime în sentiment și „memorare a calităților spirituale și a idealurilor înălțătoare a omului și omenirii, irepetabil de frumoase“ [9, p.51].

Așadar, însemnătatea subiectivă a lucrării într-o mare măsură depinde de valoarea ei estetică-obiectivă, criteriile căreia pot fi vechimea creației, verificată în timp, capacitatea ei de a satisface necesitățile spirituale, doleanțele estetice ale personalității, talentul, ingeniozitatea,

prospețimea, caracterul novator, care trezesc emoții, retrairi, plăceri, zguduiri.

Prezența valorii estetice obiective în lucrare este doar o premiză a însemnătății ei subiective. Mai mult ca atât, o lucrare ireproșabilă din punct de vedere obiectiv, poate în anumite condiții, să trezească o reacție emoțională negativă la student, după care însemnătatea subiectivă se deduce la zero. Reliefarea acestor condiții poate fi elucidată prin analiza unor legități generale ale percepției muzicale.

Percepția muzicală a lucrării se bazează pe recunoașterea, aprecierea obiectului sesizat și construirea modelului sonor [10].

Exactitatea construirii modelului sonor integru a lucrării depinde în mod prioritar, de capacitățile psihicului nostru spre „recunoașterea“ unor elemente ale limbajului muzical, adică de calitatea activității analitice. „Recunoașterea“ elementelor limbajului muzical- este un proces strict subiectiv, condiționat în primul rînd, de experiența muzicală a elevului. S-a afirmat, că studentul care posedă o mică experiență nu este capabil spre o percepere diferențiată a țesăturii muzicale. De aici rezultă, că activitatea analitică se bazează pe date aproximative. Drept rezultat, sinteza se definește conform unor parametri confuzi și modelul final nu este deplin, adică corespunde parțial obiectului muzical real. Spre final, aprecierile studentului capătă un caracter nedeterminat sau negativ, fapt ce se răsfrînge asupra interesului față de lucrare.

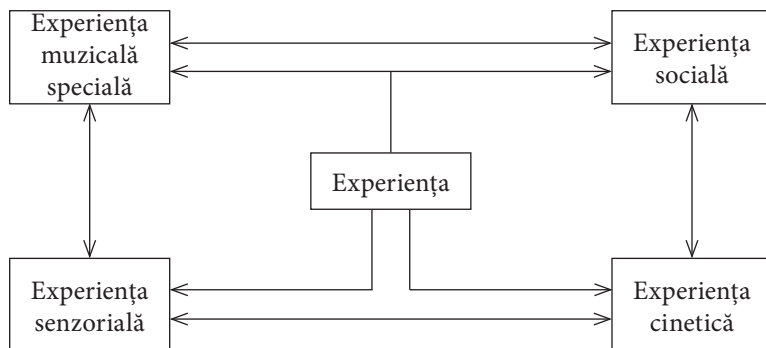
Totodată a audia și a recunoaște elementele limbajului muzical, a sintetiza imaginea lor integră, încă nu înseamnă a le percepe pe ele ca pe o imagine artistică. Perceperea deplină a creației corale întotdeauna este în corelație cu concepția ei estetică, formată în baza unor asociații, impresii, cunoștințe vaste în domeniul muzicii, iar acesta este un proces destul de dificil, care depinde nu numai de experiența muzicală, ci și de rezervele impresiilor acumulate de om în timpul vieții sale. „Analiza diverselor fenomene din psihologia percepției muzicale îndrumă spre concluzia, că legăturile percepției cu experiența de viață sunt o condiție definitorie, care asigură în general percepția muzicii, audierea și sesizarea ei“ [11, 85]. Toate aceste tipuri coexistă în calitate de „întreg care se află într-o schimbare dinamică continuă în care unele părți complexe, funcții și laturi sunt nedezmembrate“ [11, 81].

Experiența cinetică sau motorică sunt prezente drept elemente necesare atât în cadrul percepției auditive, cît și celei vizuale (experiența senzorială), unde elementul senzorial este o parte componentă a celui cinetic etc.

Experiența socială, străbătînd întregul sistem de asociații și determinîndu-i conținutul, posedă o structură din cele mai complexe, fiind cel mai important factor în perceperea și aprecierea de către student a lucrării muzicale. Structura ei, conform opiniei lui S.H.Rappoport o determină, în linii generale două componente: „experiența evenimentelor“ și „experiența relațiilor“ [13, 63].

Experiența evenimentelor se bazează pe activitatea materială a omului, cunoștința despre esența și legăturile ei, procedeele operaționale.

Experiența relațiilor se subînțelege ca o relație etico-emoțională a omului față de societate, față de oameni în mod aparte, față de natură, diferite fenomene și se cristalizează în procesul practicii sociale. Ambele componente ale experienței sociale, interacționînd cu cea specific muzicală formează, într-un fel anumit o bază vitală a ei.



Interacțiunea diferitor laturi ale experienței s-a studiat în diverse aspecte de către muzicologi și psihologi [11, 12, 13, 14] ceea ce a contribuit în mare măsură la explicarea diferitor legături ale percepției muzicale. Spre exemplu, s-a stabilit legătura dintre experiența verbal-intonațională și capacitatea ei pentru aprecierea expresivității liniei melodice, între senzațiile spațiale, care sintetizează experiența vizual-auditiv-motorică, și a diferitor elemente structurale de facturi: acordică, registre, contrapuneri timbrale, coraporturi de planuri etc., experiență motorică și percepție a structuri metro-ritmice.

Legitățile descoperite de către savantul V.V.Medușevschi [15] au permis divizarea sistemului de mijloace de expresie muzicală pe baza corelației lor cu experiența auditivă sub raportul a două nivele.

Primul nivel-al mijloacelor muzicale nespecifice, adică acelea care sunt întâlnite nu numai în muzică, dar și în mediul înconjurător

de activitate sonoră a omului, sunetul, ritmul, intensitatea, hașurile, timbrul, registrul etc. „Deoarece toate aceste mijloace se întâlnesc nu numai în muzică, în dezvăluirea însemnătății expresive a acestor mijloace i-a parte nu numai experiența muzicală, ci tot felul de experiență“ [15, 39].

Al doilea nivel — al mijloacelor muzicale specifice, care include în sine elemente elaborate de însuși practica muzicală în procesul dezvoltării ei istorice: armonia, polifonia, modul.

Pentru a percepe acest nivel este nevoie de o experiență muzicală specifică destul de evoluată.

Ambele feluri de însușiri, precum și ambele tipuri de experiență se află într-o legătură neîntreruptă. În cazul unei dezvoltări nesatisfăcătoare a experiențelor, perceperea lucrării se complică. Spre exemplu, în activitatea practică sunt frecvente cazurile când studentul, care posedă conform tuturor criteriilor o experiență motorică satisfăcătoare, percepe cu greu structura ritmică a lucrării. Aceasta înseamnă, după cum reiese, că ritmul muzical, necătînd la strînsa lui legătură cu mișcarea este perceput de student în cadrul sistemului corelației armonice și cel de înălțime sonoră, iar experiența muzicală specifică nesatisfăcătoare a lui-îi împiedică însușirea ritmului.

Clasificarea efectuată de V. V. Medușevski, permite cu o suficientă aproximație să stabilim care tip de experiență este solicitat pentru perceperea unui anumit complex al mijloacelor muzicale de expresivitate. Cu atît mai mult, că în dependență de caracterul lucrării, unele laturi ale experienței se actualizează, căpătînd o însemnătate prioritară pentru percepție.

Spre exemple, o lucrare în caracter de marș activează în primul rînd experiența cinetică (forma nespecifică), lucrarea corală pe mai multe voci-experiența muzicală (forma specifică), iar lucrarea în gen de cîntec cu cantilenă-experiența intonațional-verbală (forma nespecifică) etc.

Tratarea individuală în procesul de selectare a repertoriului, bazată pe principiul corespunderii caracterului lucrării-experienței studentului, contribuie la formarea valorii subiective a lucrărilor studiate și este o a două condiție esențială în procesul apariției însemnătății estetice de înalt nivel. Însă, în cadrul formării interesului estetico-cognitiv, aceasta este o condiție importantă, dar nici pe departe unică.

Volumul restrîns al studiului dat a permis dezvăluirea doar pe scurt a unor momente ale problemei. Studiarea chestiunii în cauză, în toată

complexitatea ei, va contribui la dezvoltarea ei deplină și conștientizarea posibilităților potențiale ale materialului de învățămînt în formarea interesului estetic-cognitiv al studentului facultății muzical-pedagogice, în cadrul orelor de dirijare corală.

Referințe:

1. Максимов В.Г. О формировании профессионально-педагогического интереса // Советская педагогика. — 1975, №3. — С.75-82;
2. Шукина Г.И. Проблема познавательного интереса в педагогике. — Москва, 1971. - С.13.
3. Gagim I. Știința și arta educației muzicale. — Chișinău: ARC, 1996.
4. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. — Москва, 1947.
5. Выготский Л.С. Психология искусства. — Москва, 1965.
6. Иванченко Г.В. Восприятие музыки и музыкальные предпочтения // Психологический журнал.- 2001.- Т.22, №1.- С.72-81.
7. Иванченко Г.В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. — Москва: Смысл, 2001.
8. Степанова М.А. Феномен самосознания в музыкальном исполнительстве и педагогике // Мир психологии. — 2001, №1.- С.198-204; Прокофьев Г.П. Образ музыкального произведения и его воплощение исполнителем // Вопросы психологии.- 1959.- №5.- С.59-70.
9. Сохор А.О. О методологии музыкальной критики //Современные вопросы музыкознания. — Москва, 1976. — С.48-51;
10. Белобородова В.К., Ригина Г.С., Алиев Ю.Б. Музыкальное восприятие школьников. — Москва: Педагогика, 1975.
11. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. — Москва, 1972.
12. Ананьев Б.Г., Дворяшина М.Д., Кудрявцева Н.А Индивидуальное развитие человека и константность восприятия. — Москва, Просвещение, 1968.
13. Раппопорт С.Х. Искусство и эмоции. — Москва, 1968.
14. Асафьев Б.В. Музыкальная форма, как процесс. — Москва, 1963.
15. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — Москва, 1976.

Recenzent — L. Balaban, dr., conf.inter.