

DESPRE DEZVOLTAREA ABILITĂȚII CITIRII NOTELOR LA PRIMA VEDERE ÎN PRACTICA VIOLONISTICĂ

METHODS OF DEVELOPING THE VIOLONIST'S TECHNICAL SKILLS OF FIRST-SIGHT READING

NAUM HOȘ,
conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

In the present work the author analyses the process of first-sight reading of a musical text as well as the methods of developing the violinist's technical skills necessary for this goal

Una dintre cele mai prețuite calități a violoniștilor interpreți este abilitatea de a citi notele din text la prima vedere, adică din prima încercare. În mod deosebit această calitate este necesară și înalt prețuită la instrumentiștii care activează în orchestrele de cameră sau simfonice. În timpul angajării la lucru în aceste colective, pe lângă ascultarea programului solo pregătit de potențialul orchestrant, la fel este testată și iscusința de a citi o partiție orchestrală la prima vedere. E de menționat că foarte frecvent în ultimul timp, în orchestrele de prestigiu din lume, această încercare este înlocuită cu un concurs de audiere, obligatoriu pentru fiecare concurent, care constă în pregătirea din timp a unor dificultăți orchestrale. Dar acest fapt nu diminuează importanța calității de a citi notele din prima încercare la instrumentiștii ce activează în orchestre. Deseori, în fața orchestrei apare problema de a interpreta o partitură nouă, orchestranții neavând șansa de a studia din timp notele din text. Anume în acel moment, calitatea de a citi la prima vedere se cotează la maxim.

Abilitatea de a citi corect din prima încercare notele din text, este necesară și instrumentiștilor care fac parte din diferite ansambluri (cuartete, trio ș.a.), la fel și instrumentiștilor soliști, așa cum citirea corectă din

prima încercare a piesei muzicale le va facilita considerabil lucrul asupra ei și, invers, prezența multiplelor greșeli în procesul citirii textului muzical îl obligă pe instrumentist să depună eforturi suplimentare pentru corectarea și depășirea lor, astfel se încetinește procesul de asimilare artistică a lucrării în cauză.

Dacă ar fi să comparăm deprinderea de a citi note muzicale de pe portativ cu citirea unui text literar, atunci imediat observăm că tehnica de citire chiar și a unei îmbinări elementare de note, nicidecum nu poate fi comparată cu citirea fugitivă a unui text literar complicat: „Dacă e imposibil să-ți imaginezi un elev al unei școli de instruire generală care ar fi atât de puțin pregătit, încât cu mare dificultate ar înțelege o carte scrisă despre sine, atunci printre elevii școlilor muzicale așa ceva în privința textului muzical este un fenomen obișnuit” [1, 25]. „Copilul, învățând literele singur, neobservând acest lucru, unește literele în silabe, mai apoi în cuvinte, propoziții, rostindu-le pe lângă toate cele și cu o mai mare expresivitate, iar cântatul unor chiar și avansați elevi din clasele mai mari, în faza de începere a lucrului asupra lucrării muzicale, amintește de cititul unui om agramat care este preocupat în special de citirea literelor și a silabelor, adeseori neînțelegând sensul textului” [2, 117].

Cu toate acestea, neținând cont de existența acestei probleme acute, ea este prea puțin studiată din punct de vedere teoretic și metodologic. În cel mai bun caz se constată însuși faptul existenței problemei în cauză, la fel ca și dorința de a acorda o mai mare atenție temei date.

Vom încerca să pătrundem în esența acestei probleme. Eminentul profesor de vioară rus al Conservatorului din Moscova Iu. I. Ianchelevici privea această abilitate ca pe un mod de a arunca o privire fugitivă asupra textului muzical, a fixa (a prinde) mișcările necesare de interpretare. Viteza recepționării textului depinde de mișcările proceselor nervoase (după Pavlov), pe lângă toate trebuie să privim nu în tact dar mult mai departe. Anume aici rolul primordial îl joacă imaginația înaintată despre sunet și mișcare – el trebuie dezvoltat. Mai este încă un moment: studenții petrec puține ore de muzică. Citirea la prima vedere depinde și de volumul materialului acumulat de-a lungul anilor – studii, sonate etc. Cu cât mai mult ai de a face cu notele, cu atât mai bine merge procesul de citire a notelor unui text necunoscut. Cuprinsul materialului cu privirea este una și alta este posesiunea tehnicii cunoașterii grifului. Mobilizarea deprinderilor tehnice depinde de spontaneitatea supunerii degetelor a scopului în sine. Aici ajută prinderea, de exemplu, a pasajului pe contururi, stăpânirea formulelor tehnice de bază ș.a.” [3, 33].

Din cele relatate mai sus, devine clar că problema în cauză este ca și cum constituită din trei aspecte:

1. Prinderea rapidă și anticiparea textului muzical.
2. Contactul frecvent al violonistului cu notele.
3. Nivelul destul de înalt de cunoaștere a instrumentului care permite exact și în mod profesionist de a interpreta textul muzical «prins» rapid.

Să privim toate aceste trei aspecte în ordinea expusă. Dacă e să comparăm procesul de interpretare pe note a materialului din timp studiat cu citirea la prima vedere a unui nou text muzical necunoscut, remarcăm următoarele: în primul caz violonistul controlează calitatea și caracterul sunetului, concepția sa despre această lucrare fiind formulată anterior. În al doilea caz textul necunoscut trebuie auzit cu anticipație și interpretat cu exactitate. Adică, în primul caz este valabilă formula: văzut-interpretat-auzit, iar în al doilea caz: văzut-auzit-interpretat. De aici rezultă faptul că abilitatea de a citi bine notele la prima vedere nu este posibilă fără un auz muzical bine dezvoltat. Dar, ținând cont de faptul că problema dezvoltării auzului interior a fost îndeajuns studiată în mai multe lucrări teoretice și metodologice, nu ne vom opri asupra ei. Vom considera că auzul violonistului de care vorbim este destul de dezvoltat. În cazul de față suntem interesați de prima verigă a acestui lanț, adică, pentru a auzi „corect” este necesar de a vedea „corect”. Se știe că muzica este un proces care se desfășoară în timp. Melodia nu este nimic altceva decât o idee muzicală pe o singură voce, care poate să existe într-o neîntreruptă linie melodică unitară și desen ritmic. Între timp, violoniștii slab experimentați, în ceea ce privește citirea notelor la prima vedere, încearcă să evidențieze linia muzicală a textului, fără a ține cont de desenul ritmic, ceea ce duce spre opriri, încurcări, ș.a. iar în locul melodiei exacte primim o abundență de note fără sens și fără legătură. De aici apare și concluzia că, pentru a interpreta bine, la prima vedere un text muzical este nevoie ca atenția să fie distribuită corect, în mare parte să fie axată

asupra ritmului. De regulă, cei care au dezvoltat un bun simț al ritmului, citesc mai bine notele la prima vedere. Dar însuși ritmul, ca formă, reprezintă nu doar un desen ritmic melodic sau un raport al duratelor sunetelor, dar în sens mai larg include în sine și metrul, ca alternare a duratelor tari și slabe ale măsurii, dar și tempoul, ca viteză a mișcării. Dar, între timp, metrul și tempoul (adică, măsura) sunt indicate chiar la început, împreună cu tonalitatea (cheile), Mai mult, în denumirea tempoului foarte des se află și caracterul muzicii interpretate.

În așa fel, pentru a citi corect un nou text muzical, ne este prezentată următoarea ordine de distribuire a atenției: tempoul, tonalitatea, măsura (pulsăția metrică), desenul ritmic și, în sfârșit, linia melodică. Dar toate acestea trebuiesc prinse atât de repede, ca instrumentistul să poată într-adevăr să privească nu în măsură, ci, cât mai departe, în text, mai ales că desenul ritmic al fiecărei măsurii este rareori asemănător. În legătură cu aceasta este absolut necesară cunoașterea formulelor ritmice, dar și a elementelor de bază a sintaxii muzicale (perioada, secvența, ș.a.)

Un moment important în acest context este alegerea corectă a digitației. În genere, tema despre alegerea digitației în arta interpretativă violonistică este destul de vastă și ocupă un loc important în practica interpretării la instrument. Ea este prezentată mai amănunțit și mai concret în asemenea lucrări ca *Основы скрипичной аппликатуры* de I. Iampolski [4, 45] și *Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации* de L. Gurevici [5, 15]. Nu ne vom adânci în toate aspectele problemei în cauză, dar ne vom canaliza atenția asupra problemelor care sunt legate de citirea la prima vedere, în primul rând, diferența digitației între lucrările de cantilenă, lente și a episoadelor de virtuositate. Cert este că „toate subtilitățile problemei timbrale se referă aproape exclusiv la domeniul episoadelor lente și numai la cele moderat mișcate. Privitor la compartimentele virtuozomotorice, condiția de bază către timbru este totala strălucire a sunetului. Ea crește pe măsura utilizării strunelor care sună mai deschis. La fel de important este în acest cadru prioritatea pozițiilor joase față de cele înalte. Respectarea condiției date va ridica precizia interpretării pasajului legato, astfel vor fi reduse la minim numărul alunecărilor. Păstrarea pozițiilor joase duce la dese schimbări de strune. Spre deosebire de cantilenă, în tempourile rapide această gamă timbrală pestriță nu numai că este acceptată, în mare parte este obligatorie, deoarece în așa fel va diversifica tabloul general al sunetului. Posibilitățile bogate ale vibrației în cantilenă, la fel ca și o atingere aparte a strunei de deget, într-o știută măsură diferită de căderea degetului în pasaj, când violonistul parcă tinde să scoată scânteii din strună, permite să vorbim de o serioasă diferență în modurile de a căpăta culori timbrale cantabile și virtuozomotorice ale fragmentelor” [5, p. 16]. Astfel, deja de la bun început, din momentul stabilirii tempoului dinamic și a caracterului fragmentelor indicate, un instrumentist experimentat deja parcă s-ar acorda la tipul corespunzător de digitație. Este la fel de menționat faptul că într-un tempo lent, violonistul dispune de mai mult timp pentru o apreciere imediată a structurii melodiei și a alegerii tipului corespunzător de digitație.

În fragmentele muzicale rapide, pe lângă toate cele relatate mai sus, un moment important este alegerea corectă a poziției. Nu este un secret că, majoritatea violoniștilor, mai ales cei care activează în orchestre, preferă pozițiile impare. Într-adevăr – prima, a treia și a cincia poziție asigură o mai bună stabilitate în momentul citirii la prima vedere a liniilor melodice cu caracter rapid, violoniștii, de regulă, simțindu-se mult mai sigur. Însă există cazuri în care structura melodiei este de așa natură, că superioritatea pozițiilor pare este bine determinată. Prin urmare, violonistul trebuie să cunoască toate pozițiile viorii. „Probabil, pentru a învinge neîncrederea violoniștilor privitor la pozițiile pare, acest fapt este posibil doar în cazul când acestor poziții pare li se va acorda o atenție aparte chiar de la începutul perioadei de studiere” [5, 34].

Din toate cele relatate se vede că dezvoltarea abilității care merge înaintea imaginației despre sunet și mișcare este un proces psihologic complicat, care necesită o practică avansată, de dorit din momentul începerii instruirii muzicale. Dar, în realitate, mulți se lasă atrași numai de deprinderile dezvoltării profesionale și cele de a cânta pe de rost. Chiar și pedagogii experimentați uneori nu acordă atenția cuvenită relației (comunicării) elevilor cu notele muzicale. Fără îndoială, dezvoltarea memoriei muzicale este un factor important în formarea instrumentistului. Deși aceste relații există independent una față de alta, ele trebuie să se și completeze reciproc. Dacă ar fi să luăm, ca exemplu, învățarea pe de rost a studiilor (ca forme) muzicale, în acest caz, este deosebit de folositor de a parcurge culegeri

întregi de studii, cu fluctuații dificile, care au drept scop dezvoltarea deprinderii în comunicarea cu notele muzicale, care, fără îndoială, își va lăsa amprenta asupra citirii fluente a notelor la prima vedere. Toate acestea se pot face, de pildă, după susținerea examenelor anuale, în perioada vacanței de vară, adică atunci când asupra elevului nu planează factorul unei evoluări publice concrete. Alături de evoluările solistice, este foarte utilă participarea în diferite ansambluri camerale.

Lucrul asupra studiilor începe concomitent cu procesul de studiere la vioară. Primele studii pentru începători au la bază obiectivele de dezvoltare și consolidare a dexterităților de mișcare: conducerea și repartizarea arcușului, schimbul corzilor, punerea degetelor pe tastieră. Aceste studii, de obicei, se memorizează nu numai pentru dezvoltarea memoriei, ci și pentru ca elevul să aibă posibilitatea de a controla poziția, mișcarea corectă a mâinilor și degetelor, repartizarea arcușului etc. Paralel, la lecțiile de specialitate și solfegiu, elevul face cunoștință cu primele noțiuni de înălțime a sunetului, ritm, duratelor metrice, notarea semnelor muzicale. Astfel, pedagogul are posibilitatea de la prima etapă de studiere să consolideze dexteritățile interpretative prin intermediul studiilor simple executate pe diverse ritmuri: mișcarea melodiei pe o durată, apoi diversificarea desenelor ritmice și adăugarea măsurilor noi etc.

Foarte utile în procesul de studiu sunt materialele didactice contemporane pentru vioară, printre care găsim popularele culegeri denumite „*Studii alese*”. Aici sunt concentrate cele mai diverse studii scrise de diverși autori și care sunt sistematizate pe obiective specifice, concrete, de dezvoltare și perfecționare a măiestriei interpretative, precum și pe treptele individuale și nivelele claselor în școlile de muzică. Cele mai utilizate sunt următoarele culegeri: „*Studii alese pentru clasele I-III*” (alcătuitori M. Garlițkii, K. Rodionov, K. Fortunatov), „*Studii alese pentru clasele III-V*” (alcătuitor K. Fortunatov) și „*Studii alese pentru vioară pentru clasele V-VII*” (alcătuitor K. Fortunatov). Aceste culegeri sunt populare în procesul didactic, dat fiind faptul că înlesnesc considerabil posibilitatea de a alege studii pentru fiecare obiectiv propus și elev în parte. Culegerile conțin studii compuse de autori-interpreți cu renume: F. Wolfart, G. Keizer, Ch. Dancla, Ch. Beriot, F. Mazas, J. Joachim, J. Dont, A. Komarovskii, K. Mostras etc.

Paralel cu lucrul sistematic asupra studiilor alese, este foarte important de a executa pe note integral culegerile acestor autori. De exemplu, concomitent cu „*Studiile alese pentru clasele I-III*” de cântat culegerile complete ale studiilor de F. Wolfart și G. Keizer. În clasele mijlocii când se pune accent pe lucrul asupra studiilor de R. Kreutzer, fundamentale pentru orice violonist, s-ar putea de trecut în revistă și studiile de F. Fiorillo. În clasele mari, concomitent cu studierea capriciilor de P. Rode, J. Dont, Ch. Dancla s-ar recomanda pentru lectura la prima vedere capriciile de P. Gavinies. Și la etapa finală foarte utilă este lectura a „12 studii-preludii pentru vioară solo” de N. Baklanova pentru a escalada cu succes capriciile de N. Paganini, H. Wieniawski, H. Vieuxtemps, K. Lipinski.

Și, în final, pentru o bună citire a notelor la prima vedere, este necesar de a avea un nivel destul de înalt de mânăuire a instrumentului, care poate fi atins întâi și-ntâi datorită lucrului minuțios asupra gamelor și studiilor muzicale. Referitor la game și arpegii, ele trebuie să fie învățate și exersate în toate modurile, în toate tonalitățile. Un moment important ar fi iscusința de a cânta una și aceeași gamă în poziții diferite, utilizând felurite moduri de digitație, trăsături de arcuș cu diferite variante ritmice (triolete, cvintolete, sextolete ș.a.). Despre învățarea studiilor muzicale ca material s-a relatat deja mai sus. La toate acestea trebuie de adăugat rolul important al studiilor la dezvoltarea simțului ritmic, dar și al studiilor compozitorilor contemporani bazate pe atonalism.

După aceasta, de regulă, în instituția muzicală, dar și în clasele școlare mai mari, este necesar de a începe studiul asupra dificultăților orchestrale, care, pe viitor, își vor spune cuvântul referitor la nivelul de lucru în orchestrele de cameră și simfonice.

Referințe bibliografice

1. ИВАНОВ-РВДКЕВИЧ, А. *О воспитании дирижера*. Москва: Музыка, 1973.
2. ТАГИЕВ, М.; Парсегов, А. *Практические вопросы скрипичной педагогики*. Итыг, 1981.
3. ГРИГОРИЕВ, В. Ю. *Методологические взгляды Ю. И. Янкелевича*. В: *Янкелевич, Ю. И. Педагогическое наследие*. Москва: Музыка, 1983.

4. ЯМПОЛСКИЙ, И. *Основы скрипичной аппликатуры*. Москва: Музыка, 1977.
5. ГУРЕВИЧ, Л. *Скрипичные штрихи и аппликатуры как средство интерпретации*. Ленинград: Музыка, 1988.