

ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ
Facultatea de Muzică

Drd Ligia-Claudia ŞUTEU

Coordonate psihologice ale actului
interpretativ
Psychological Coordinates of
Interpretative Act

REZUMAT / ABSTRACT

Conducător științific
Prof.dr. Stela DRĂGULIN

BRAȘOV, 2018

D-lui (D-nei)

.....

COMPONENTA
Comisiei de doctorat

Numită prin ordinul Rectorului Universităţii Transilvania din Braşov
Nr. din

PREŞEDINTE: **Prof. dr. Mădălina Rucsanda**
Universitatea Transilvania din Braşov

CONDUCĂTOR ŞTIINŢIFIC: **Prof. dr. Stela Drăgulin**
Universitatea Transilvania din Braşov

REFERENŢI: **Prof. dr. Filip Ignác**
Universitatea Transilvania din Braşov

Prof. dr. Gheorghe Duţică
Universitatea de Arte „George Enescu” din Iaşi

Prof. dr. Gabriel Banciu
Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca

Data, ora şi locul susţinerii publice a tezei de doctorat:, ora, sala

Eventualele aprecieri sau observaţii asupra conţinutului lucrării vor fi transmise electronic, în timp util, pe adresa: claudiasuteu@unitbv.ro

Totodată, vă invităm să luaţi parte la şedinţa publică de susţinere a tezei de doctorat.

Vă mulţumim.

CUPRINS

	Pg. teza	Pg. rezumat
LISTĂ FIGURI ȘI TABELE	1	-
LISTĂ ABREVIERI	3	-
INTRODUCERE	4	1
1. TEHNICI ȘI ASPECTE ÎN PSIHOLOGIA MUZICALĂ	12	4
1.1 PREAMBUL	12	4
1.2 ASPECTE ISTORICE ALE PSIHOLOGIEI MUZICALE	13	4
1.2.1 Studii de psihologie muzicală	16	6
1.2.2 Evoluția teoriilor de psihologie muzicală	18	7
1.3 ELEMENTE DE PSIHOLOGIE MUZICALĂ	23	8
1.3.1 Fenomenologia experienței muzicale	25	9
1.3.1.1 Muzica și modelul ITPRA	27	10
1.4 CERCETAREA FACTORILOR PSIHICULUI INSTRUMENTISTULUI.....	28	11
1.4.1 Teoria expectanțelor	31	12
1.5 ASPECTE ALE MEMORIEI MUZICALE	32	13
1.5.1 Tipurile de memorie ale instrumentistului	35	14
1.5.2 Importanța categorizării în percepția muzicală	36	15
2. DEZVOLTAREA EXCELENȚEI MUZICALE ȘI ESTETICA EMOȚIILOR	39	16
2.1 PREAMBUL	30	16
2.2 SCHEME PSIHOLOGICE ALE CALITĂȚII ACTULUI INTERPRETATIV.....	40	16
2.2.1 Faze de dezvoltare premergătoare excelenței.....	42	18
2.2.2 Coordonate neuronale ale esteticii muzicii.....	43	19

2.2.2.1	Reacțiile afective ale instrumentistului.....	45	20
2.2.2.2	Variabilitatea psihologiei trăirilor muzicale.....	48	21
2.3	ELEMENTE ALE CALITĂȚII ACTULUI INTERPRETATIV.....	50	22
2.4	EMOȚIILE ȘI MUZICA.....	53	23
2.4.1	Viziunea marilor cercetători asupra emoțiilor muzicale.....	54	23
2.4.2	Raportul dintre emoțiile pozitive și cele negative.....	56	24
2.5	ROLUL CREATIVITĂȚII ÎN OPTIMIZAREA ACTULUI INTERPRETATIV....	58	25
2.5.1	Creativitatea în cadrul funcțiilor creierului.....	59	26
3.	PERCEPȚIA SUNETULUI RAPORTATĂ LA ACTUL INTERPRETATIV.....	63	27
3.1	PREAMBUL.....	63	27
3.2	PERFORMANȚA MUZICALĂ ȘI SEMNIFICAȚIA LIMBAJULUI.....	64	28
3.2.1	Raportarea performanței la un model de dezvoltare.....	66	29
3.2.2	Muzicalitatea și scrierile filosofice.....	68	30
3.3	REȚELE ALE GÂNDIRII MUZICALE.....	69	31
3.3.1	Funcțiile transdimensionale ale creierului în actul interpretativ.....	71	32
3.3.2	Funcțiile transdimensionale ale creierului în actul interpretativ.....	74	33
3.4	TALENT ȘI AUTORITATE ÎN PRACTICA MUZICALĂ.....	76	34
3.4.1	Influența contextului asupra actului muzical.....	80	35
3.4.2	Muzicianul prezentului.....	82	36
3.5	ACTUL INTERPRETATIV ȘI GENERAREA EMOȚIEI: STUDIU DE CAZ.....	84	37
3.6	VIRTUOZITATEA EXPRESIVĂ A ACTULUI INTERPRETATIV.....	92	39
3.6.1	Textualitatea materialului muzical.....	93	40
3.6.2	Sintaxa și morfologia muzicii.....	94	41

3.6.3 Pianistul complet.....	95	42
4. ANXIETATEA DE PERFORMANȚĂ: CERCETĂRI.....	103	43
4.1 PREAMBUL	103	43
4.2 STRESUL ACUT ÎN CADRUL PSIHOLOGIEI MUZICALE.....	104	44
4.2.1 Studii anterioare în anxietatea de performanță.....	105	45
4.2.2 Consecințe fiziologice ale stresului survenit în performanță.....	108	46
4.3 AMELIORAREA ANXIETĂȚII PRIN ANTRENAMENT: STUDIU DE CAZ.....	110	47
4.4 TRATAMENTUL ANXIETĂȚII DE PERFORMANȚĂ.....	129	48
4.4.1 Conștientizarea existenței anxietății în cariera muzicianului.....	133	49
4.5 OBSERVAȚII PRIVIND EFECTUL ANXIETĂȚII ÎN INTERPRETARE.....	134	50
5. ANXIETATEA DE PERFORMANȚĂ: CERCETĂRI.....	139	51
5.1 PREAMBUL	139	51
5.2 PERFORMANȚA MUZICALĂ ȘI PSIHOLOGIA VIZUALIZĂRII.....	140	52
5.2.1 Proiecția creativă și vizualizarea softmuzicală.....	142	53
5.3 ANTRENAMENTUL MENTAL ÎN DIFERITE CONTEXTE.....	146	54
5.3.1 Natura și ecologia proiecției muzicii.....	148	55
5.3.1.1 Stiluri de proiectare.....	150	56
5.4 Proiecția mentală: Studiu de caz.....	154	57
6. ANXIETATEA DE PERFORMANȚĂ: CERCETĂRI.....	161	58
6.1 PREAMBUL	161	58
6.2 RELAȚIA DINTRE ANALIZA MUZICALĂ ȘI INTERPRETARE.....	162	59
6.2.1 Scurt istoric al analizei muzicale.....	163	60
6.2.2 Intersectarea performanței cu analiza.....	164	61

6.3 CONCEPTUL ANALIZEI SCHENKERIENE ÎN ACTUL INTERPRETATIV	168	62
6.3.1 Limbajul analizei schenkeriene.....	170	63
6.4 ABORDĂRI PSIHOLOGICE ALE ANALIZEI SCHENKERIENE.....	173	64
6.4.1 Diferite viziuni asupra unei teme din recitalul instrumental.....	174	64
6.4.2 Accente analitice și teoretice.....	180	65
6.5 ANALIZA SCHENKERIANĂ ȘI ACTUL MUZICAL: STUDIU DE CAZ.....	186	66
CONCLUZII GENERALE – CONTRIBUȚII PERSONALE.....	195	67
BIBLIOGRAFIE.....	200	69
SCURT REZUMAT (RO/EN).....	223	72
CURRICULUM VITAE (RO/EN).....	224	74

CONTENT

	Pg. thesis	Pg. abstract
LIST OF FIGURES AND TABLES	1	-
LIST OF ABBREVIATIONS	3	-
INTRODUCTION	4	1
1. TECHNIQUES AND ASPECTS IN MUSICAL PSYCHOLOGY	12	4
1.1 PREAMBLE.....	12	4
1.2 HISTORICAL ASPECTS OF MUSIC PSYCHOLOGY.....	13	4
1.2.1 Music psychology studies.....	16	6
1.2.2 The evolution of the theories of musical psychology.....	18	7
1.3 ELEMENTS OF MUSICAL PSYCHOLOGY.....	23	8
1.3.1 The phenomenology of musical experience.....	25	9
1.3.1.1 Music and the ITPRA model.....	27	10
1.4 RESEARCH OF FACTORS IN THE MUSICIAN’S PSYCHIATRY.....	28	11
1.4.1 The theory of expectation.....	31	12
1.5 ASPECTS OF MUSICAL MEMORY.....	32	13
1.5.1 The performer's memory types.....	35	14
1.5.2 The importance of categorizing in musical perception.....	36	15
2. DEVELOPMENT OF MUSIC EXCELLENCE AND EMOTIONS	39	16
2.1 PREAMBLE	30	16
2.2 SCHEMES OF THE QUALITY OF THE INTERPRETATIVE ACT.....	40	16
2.2.1 Development phases ahead of excellence.....	42	18
2.2.2 Neural coordinates of aesthetics of music.....	43	19

2.2.2.1 The affective reactions of the performer	45	20
2.2.2.2 Variability of psychology in musical experiences	48	21
2.3 ELEMENTS OF THE QUALITY IN THE INTERPRETATIVE ACT	50	22
2.4 MUSIC AND EMOTIONS	53	23
2.4.1 The vision of great researchers on musical emotions	54	23
2.4.2 The relationship between positive and negative emotions	56	24
2.5 CREATIVITY IN THE OPTIMIZATION OF THE INTERPRETATIVE ACT ...	58	25
2.5.1 Creativity in brain functions	59	26
3. PERCEPȚIA SUNETULUI RAPORTATĂ LA ACTUL INTERPRETATIV	63	27
3.1 PREAMBLE	63	27
3.2 MUSICAL PERFORMANCE AND LANGUAGE SIGNIFICATION	64	28
3.2.1 The musical performance related to a development model	66	29
3.2.2 Musicality and philosophical writings	68	30
3.3 THE NETWORKS OF THE MUSICAL THINKING	69	31
3.3.1 The transdimensional functions of the brain in the interpretative act	71	32
3.3.2 The role of musical score in the psychology of the interpretative act	74	33
3.4 TALENT AND AUTHORITY IN MUSICAL PERFORMANCE	76	34
3.4.1 The influence of the context on the musical act	80	35
3.4.2 The musician of the present	82	36
3.5 INTERPRETATIVE ACT AND EMOTION GENERATION: CASE STUDY ...	84	37
3.6 EXPRESSIVE VIRTUOSITY OF THE INTERPRETATIVE ACT	92	39
3.6.1 Textuality of musical material	93	40
3.6.2 Syntax and morphology of music	94	41

3.6.3 The complete pianist	95	42
4. PERFORMANCE ANXIETY: RESEARCH	103	43
4.1 PREAMBLE	103	43
4.2 ACUTE STRESS IN MUSIC PSYCHOLOGY	104	44
4.2.1 Previous studies in performance anxiety	105	45
4.2.2 Physiological consequences of stress in performance	108	46
4.3 MENTAL TRAINING FOR ANXIETY: CASE STUDY	110	47
4.4 TREATMENT OF PERFORMANCE ANXIETY	129	48
4.4.1 Awareness of anxiety in the career of the musician	133	49
4.5 OBSERVATIONS ON THE EFFECT OF ANXIETY IN INTERPRETATION	134	50
5. CREATIVITY, PERFORMANCE AND MENTAL TRAINING	139	51
5.1 PREAMBLE	139	51
5.2 MUSICAL PERFORMANCE AND VISUALIZATION PSYCHOLOGY	140	52
5.2.1 Mental training and visualization	142	53
5.3 MENTAL TRAINING IN DIFFERENT CONTEXTS	146	54
5.3.1 The nature and ecology of the mental training	148	55
5.3.1.1 Styles of mental training	150	56
5.4 MENTAL TRAINING: CASE STUDY	154	57
6. MUSICAL ANALYSIS AND THE PSYCHIC OF THE PERFORMER	161	58
6.1 PREAMBLE	161	58
6.2 MUSICAL ANALYSIS AND INTERPRETATION	162	59
6.2.1 Brief history of musical analysis	163	60
6.2.2 Intersecting performance with analysis	164	61

6.3 SCHENKERIAN ANALYSIS IN THE INTERPRETATIVE ACT.....	168	62
6.3.1 Language of the schenkerian analysis.....	170	63
6.4 PSYCHOLOGICAL APPROACHES OF SCHENKERIAN ANALYSIS.....	173	64
6.4.1 Different views on a theme in the instrumental performance.....	174	64
6.4.2 Analytical and theoretical considerations.....	180	65
6.5 SCHENKERIAN ANALYSIS AND THE MUSICAL ACT: CASE STUDY.....	186	66
FINAL CONCLUSIONS – INDIVIDUAL CONTRIBUTIONS.....	195	67
REFERENCES.....	200	69
SHORT SUMMARY (RO/EN).....	223	72
CURRICULUM VITAE (RO/EN).....	224	74

INTRODUCERE

Psihicul instrumentistului reprezintă unul din aspectele primordiale ale actului interpretativ, fiind atent studiat în ultimele decenii. Domeniul relativ nou al cogniției muzicale, reflectă punțile create între cele două domenii atât de vaste: muzica și psihologia. Metodele experimentale și observaționale duc la o îmbunătățire permanentă a studiilor care privesc fortificarea psihologiei actului interpretativ, eficientizarea metodelor de aprofundare și prevenirea problemelor de sănătate care pot să apară în urma unei activități artistice susținute.

Tratând aspectul originalității lucrării, se menționează noutatea legată de pianistul orchestrator, muzicianul complet care trasează o punte între gramatică și muzică, făcând apel la elementele ce țin de sintaxă și morfologie.

Motivația alegerii temei a fost raportată la dorința dezvoltării psihologice, în cadrul actului interpretativ. Aceasta s-a dezvoltat continuu, pe parcursul carierei de muzician profesionist, incluzând interpretarea, predarea și examinarea. Toate acestea însumate au condus către conștientizarea modurilor diverse, în care muzicienii percep și procesează sunetele muzicale. Tratând **importanța, noutatea și actualitatea temei**, sunt trasate o serie de analogii între metode noi de lucru, încorporate în programele de studiu ale universităților, literatura de specialitate îmbogățind tot mai puternic latura psihologiei muzicale. Cerințele avansate ale contextului actual necesită îmbunătățirea și eficientizarea metodelor de lucru, pentru a se evita și corecta, unde este cazul, traseul descendent al psihicului muzicianului.

Tema tezei **se încadrează în preocupările naționale și internaționale**, interesul pentru psihologia muzicală fiind tot mai intens, în ultimele decenii. Publicarea unui corolar de studii mentale, reprezintă o sistematizare a tuturor experimentelor realizate în ultimii treizeci de ani, în acest sens. Cele aproximativ 400 de studii, publicate în revista de specialitate Music Perception, au abordat domeniile vaste ale psihologiei și muzicii, utilizându-se stimuli senzoriali, muzicieni cu un anumit nivel de pregătire, repertoriul muzicii clasice occidentale, modele ce vor prezentate și utilizate în vederea pregătirii complexe a actului interpretativ. Interesele practice sunt cele care completează studiile teoretice, performanța instrumentală fiind un complex, instrumentistul înțelegând fiecare aspect al muzicii.

Scopul general al tezei este unul cu dublu caracter. Se vizează, în primul rând, investigarea potențialei relații, dintre antrenamentul mental (în raport cu o conștientizare a emoțiilor) și rezultatele experimentelor personale și de grup. Se dorește explorarea înțelegerii

laturii mentale a actului interpretativ, în rândul muzicienilor profesioniști, precum și studiile efective bazate pe activitatea cerebrală. Aceste scopuri deschid o serie de căi de investigație, incluzând și cercetarea urmărilor negative care pot apărea în cariera unui muzician profesionist.

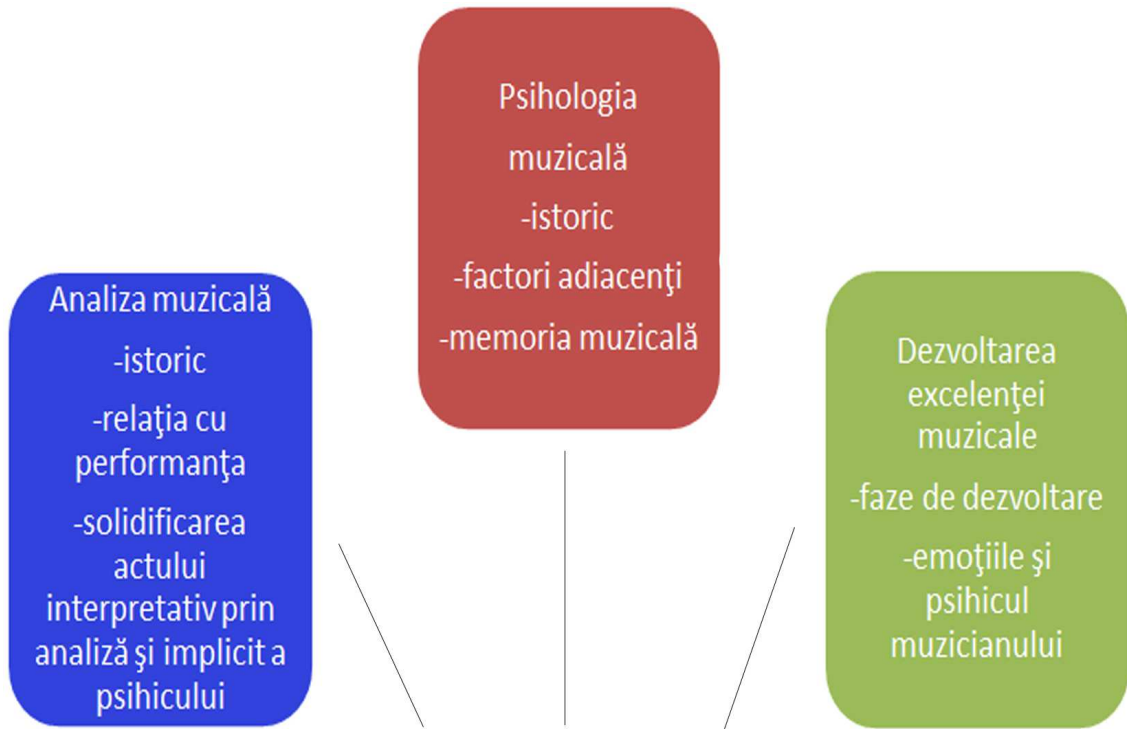
Obiectivele cercetării sunt de a determina dacă există sau nu o corelație între antrenamentul mental, emoție și succesul actului interpretativ. Un alt obiectiv, aflat în strânsă legătură cu primul, se referă la teoretizarea acestor concepte, pornindu-se de la experiențe testate și prezentate.

Au fost întreprinse cercetări empirice pentru a aborda aceste două direcții de cercetare. Referindu-ne la **metodologie**, s-a recurs la metode tot mai intens utilizate în marile universități, vizualizarea și proiecția mentală fiind exemple în acest sens.

În cadrul **metodologiei**, factorii contextuali și de fond, care nu aparțin datelor în sine, trebuie luați în considerare. Înțelegerea modelelor de identitate și diferență, este vitală, referindu-ne la utilizarea și psihologia limbajului muzical interpretativ. Atunci când există astfel de tipare care trebuie interpretate, însăși noțiunea de formă se va baza pe o idee ce trebuie înțeleasă. Formele sunt, prin urmare, întotdeauna deschise la redescoperire, atunci când apar noi contexte în care acestea au o semnificație diferită, evoluția psihologiei muzicale din ultimii ani aducându-și puternic aportul la interpretarea finală a unei lucrări muzicale.

Cercetările efectuate au un puternic **caracter interdisciplinar**, teza propunându-și să vină în întâmpinarea căutărilor muzicianului de pretutindeni. Antrenamentul mental are un caracter universal, apelându-se la mai multe domenii și discipline din cadrul acestora. Practica muzicală prezintă multiple aspecte care pot fi îmbunătățite prin conștientizarea parametrilor psihologici, instrumentistul reușind să activeze anumite laturi subconștiente.

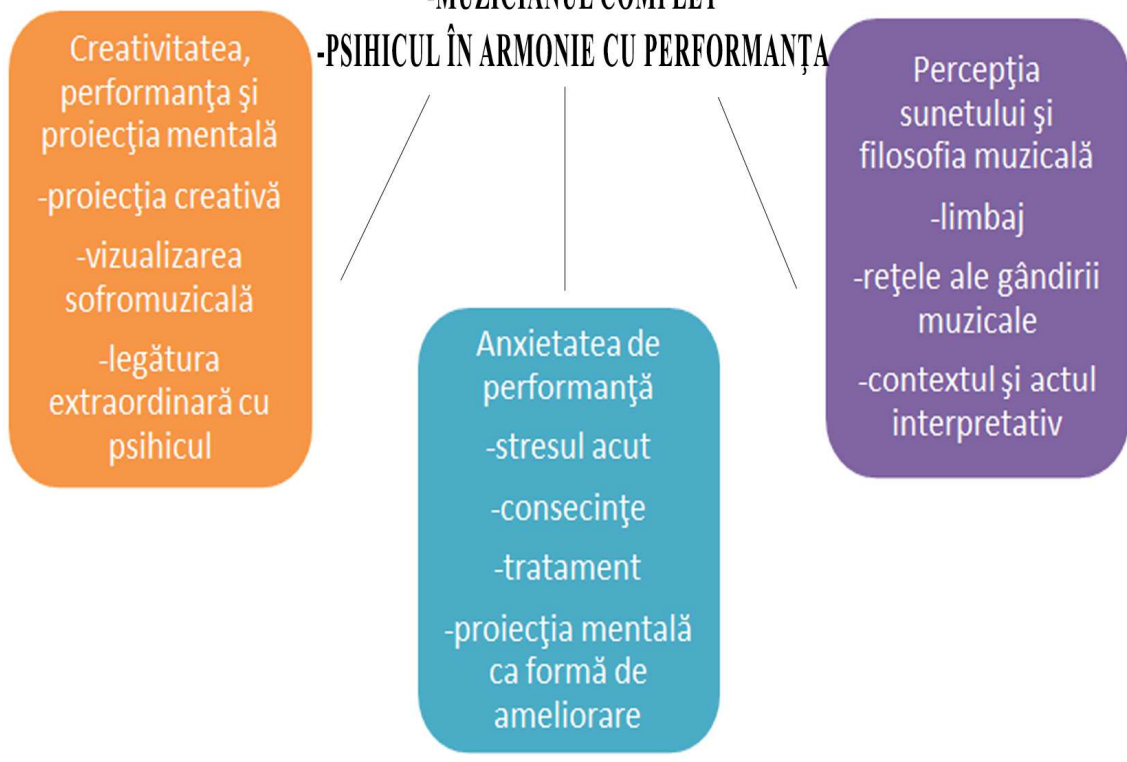
Tratând **perspectivele de continuare a cercetărilor**, consider că domeniul psihologiei muzicale este unul extrem de vast. Se doresc experimente viitoare, cu scopul de a lărgi aria de cunoaștere în ceea ce privește tranziția dintre percepție și experiența imagistică. Capitolul proiecției mentale în raport cu psihicul instrumentistului, propune o serie de aspecte ce pot fi analizate pe parcursul unei întregi cariere cercetative.



COORDONATE PSIHOLOGICE ALE ACTULUI INTERPRETATIV

-MUZICIANUL COMPLET

-PSIHICUL ÎN ARMONIE CU PERFORMANȚA



CAPITOLUL 1: TEHNICI ȘI ASPECTE ÎN PSIHOLOGIA MUZICALĂ

1.1 PREAMBUL

Muzica clasică și actul interpretativ în sine reprezintă un dar pentru ascultătorii săi, interpretul fiind și el condus către trăiri psihice incomparabile.

Prima secțiune se va concentra pe înțelegerea trecutului istoric al psihologiei muzicale, cu accent pe evoluție, dar și o elucidare a perspectivelor independente și integrate. Cea de-a doua secțiune va defini folosirea termenilor cheie pentru inițierea înțelegerii materialului vizat, precum și pentru luarea în considerare a domeniului său de aplicare și a relevanței acestuia. Cea de a treia secțiune va examina cercetarea asupra factorilor adiacenți psihicului instrumentistului, inclusiv luarea în considerare a studiilor legate de imagistică, reprezentare și percepție, dar și a schemelor cognitive abordate în psihologia muzicală. Acest capitol tratează actul interpretativ și psihicul, analizându-se termenii care definesc relația dintre afect și performanță, schemele cognitive și memorie, în raport cu pregătirea recitalului instrumental dar și aspecte ce țin de istoricul psihologiei muzicale.

1.2 ASPECTE ISTORICE ALE PSIHOLOGIEI MUZICALE

Relevant pentru psihologia actului interpretativ este raportul dintre muzică și psihic, dar și un scurt istoric al acestuia. Relația dintre muzică și psihologia umană s-a dorit a fi studiată încă din Antichitate. Dobândirea psihologiei ca știință individuală și apoi dezvoltarea de laturi specifice, ajutată de progresele științelor matematice, au dus la numeroase preocupări în acest sens, în ultimii zeci de ani.

Impactul pe care muzica îl are asupra psihicului a fost studiat din timpuri străvechi. În Grecia Antică, este cunoscut fenomenul sincretismului, în care muzica era în deplină armonie cu teatrul, dansul și poezia. Înțelepții considerau că muzica avea o mare însemnătate în ceea ce privea educația. Se folosea expresia ethosului, prin care se putea traduce aportul deosebit al muzicii asupra emoțiilor dar și educației individului.

Marii înțelepți au adaptat propriile viziuni. Aristotel și Platon au analizat aspectele tangibile care influențează direct psihicul, demonstrând că există moduri și instrumente care,

utilizate, au impact diferit asupra personalității și stării individului, respectiv actului interpretativ. Aristotel avea o viziune diferită, el considerând muzica o proiecție a sufletului și a trăsăturilor de caracter. Astfel, acesta puna accentul pe ritm și melodie. În studiile lor, Gilbert și Kuhn (1972) precizau faptul că Aristotel vorbea despre ascultătorul care trece prin stările induse de ritm și melodie. Acestea împreună, sunt oglinda curajului, stăpânirii dar și furiei sau bunătații, fiind apoi experimentate de către meloman.

În jurul anului 1980, la Universitatea din California, renumita cercetătoare Diana Deutsch a pus pilonii unui volum dedicat studiilor de psihologie cognitivă ce se referă la muzică – *Psychology and Music* (1984) - unde muzicieni, teoreticieni și psihologi și-au adus aportul, pe parcursul a trei decenii, la dezvoltarea și perfecționarea acestei laturi de cercetare și la încercarea cunoașterii proceselor principale de percepție, care vor naște comportamentul interpretativ muzical. Evaluarea procesului de terapie prin artă se regăsește la confluența dintre cele trei aspecte enumerate în continuare (procesul artei, sinele observator și procesele psihologice), fiind prezentate o serie de studii reprezentative de psihologie muzicală (fig 1.1).

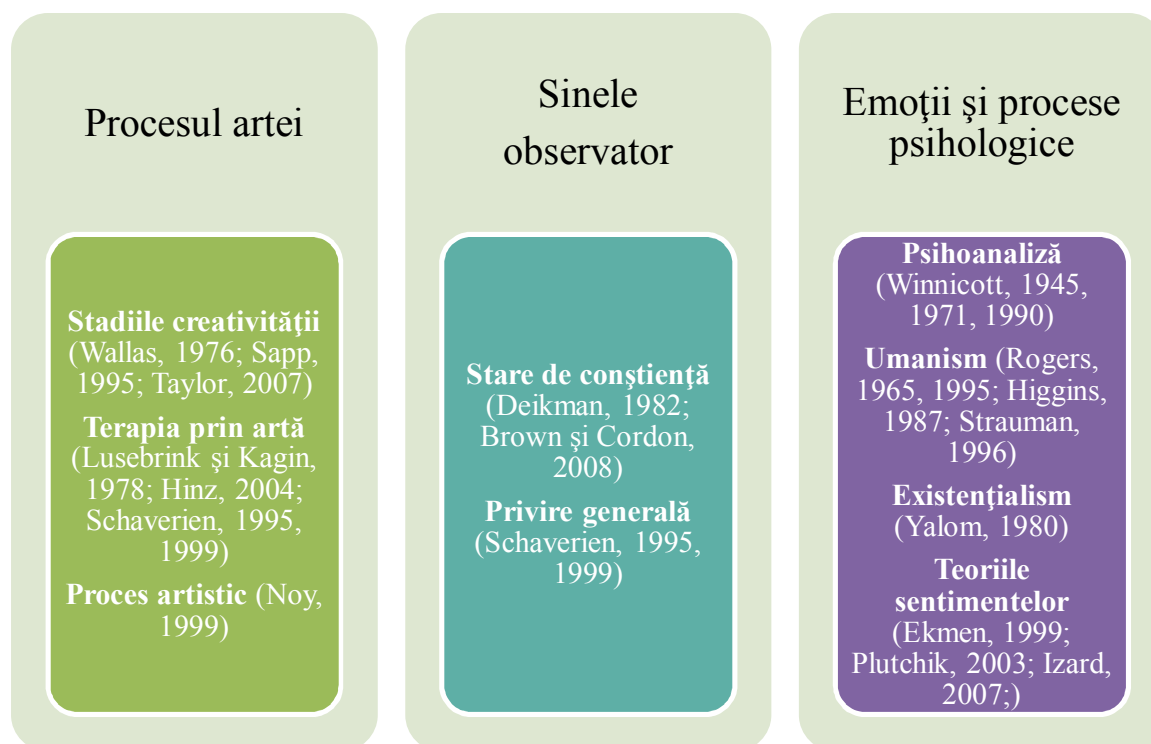


Fig. 1.1. Studii reprezentative de psihologie muzicală

1.2.1 Studii de psihologie muzicală

Importanța muzicii asupra psihicului este tot mai mare, punându-se accentul pe raportul dintre interpretul profesionist și studiile legate de psihologia muzicală.

Unul dintre cei care au pus bazele inteligenței artificiale, Marvin Minsky (1981), consemna faptul că gândirea este rațională doar la suprafață și emoțiile sunt cele care atrag atenția, prin natura lor, dar sunt mai puțin aprofundate.

Cele dintâi studii întocmite de către reprezentanții pionieratului psihologiei experimentale au dorit să observe sistematic raportul dintre interpretarea muzicală și respirație, procesul funcționării inimii și circulația sângelui în zona capilară, dar și datele emoționale sau estetice ale actului interpretativ muzical. Un exemplu elocvent este cel al lui Max Meyer (1903), care nota într-un studiu preferința pentru sunete joase ce alcătuiesc încheierea unui șir de mai multe sunete; în 1880, J. Dogiel (1912) a întocmit o serie de studii cu muzicieni, în care demonstrează schimbările provocate de muzică în cazul circulației sangvine și respirație.

Un nume prolific în această discuție este cel al lui Zentner, el revoluționând psihologia cu ideea sa de organizare cognitivă a actului interpretativ, ce are ca piloni schemele. Acestea din urmă reprezintă un ghid pentru punerea informației într-un anumit context, prin asimilarea acesteia, prin acomodare și în final, prin realizarea noilor scheme, procesul fiind intitulat de către Piaget, echilibrare.

Întregul act interpretativ necesită o vastă experiență, un cumul de informații despre stil, care sunt rezumări ale interacțiunilor continue, ele nefiind extrem de concrete, fiind doar un ghid al ascultării și memorării. După cum și Meyer afirma (1956), detaliile ce țin de realizare nu vor apărea decât la repetiție. Sunetele condiționează tot restul. Modele care iau naștere în mintea interpretului au diferite trepte de generalitate, făcându-se analogii diverse, chiar cu sisteme restrânse de informații, plecând de la planul mic, ajungându-se la generalități precum caracteristicile unei perioade sau ale unui anumit compozitor.

În anul 2011 a fost publicat un studiu, realizat de către Anna Tirovolas și Daniel Levitin, unde s-a realizat o analiză sistematică ce privește experimentele care au ținut de percepția și cogniția muzicală, efectuate între anii 1980 și 2010, publicate în volumul științific cu o deosebită influență - *Music Perception*. Au fost incluse mai mult de 380 studii și au fost ierarhizate după subiectul abordat, în funcție de participanți, modul de lucru folosit, instrumentarul uzitat și, nu în ultimul rând, de tipul de calcul pentru analizarea rezultatelor.

1.2.2 Evoluția teoriilor de psihologie muzicală

Este deosebit de important a trasa evoluțiile teoriilor ce se referă la psihologia muzicală. Când ne referim la actul interpretativ, este deosebit de important să nu se creeze confuzia de ordin psihologic, dintre emoție și stare afectivă, aceasta din urmă având o complexitate mult mai redusă, dar cu mai mare longevitate și intensitate mai mică decât emoțiile. După cum afirmă Davidson (1998), afirmații preluate apoi de către Juslin și Zentner (2002), această diferență dintre cei doi termeni a fost îndelung tratată, reprezentând și astăzi subiectul multor cercetări, aflate în continuă evoluție.

Zentner și Eerola prezintă o tehnică de diferențiere între cele două laturi (Zentner, Eerola, 2011). Ei discută despre deosebirile din planul intensităților, duratelor dar și despre puterea de focusare pe un anumit obiectiv, determinarea interpretului în vederea atingerii scopului și rapiditatea cu care se schimbă trăsăturile comportamentale ale acestuia.

Tehnici legate de stările psihice din cadrul actului interpretativ, au fost generate de o serie de cercetători. Clasându-le din punct de vedere cronologic, o tehnică de pionierat a fost cea a lui James-Lange (1912), cea periferică. Acesta afirma faptul că nu psihicul este cel care duce la transformările fiziologice din momentul interpretării, ci invers. Lange (1986) a lucrat la tehnicile sale împreună cu Boltz însă ele nu au fost atunci adoptate.

Rămânând tot în trecut, a urmat teoria centrală a stării psihologice a actului interpretativ, elaborată de către Walter Cannon și Philip Bard, în jurul anului 1930, studiată în profunzime în anul 2012. Ei considerau că cele două aspecte, emoțiile actului interpretativ și aceste modificări de ordin fiziologic, sunt în strânsă legătură și se manifestă simultan. Ele se pot controla, simultaneitatea realizându-se la nivelul creierului, la cel al talamusului.

Evoluându-se în toate domeniile, psihologia a elaborat noi teorii ce țin de muzică și psihic, vorbindu-se astfel, în jurul anilor 1990, de o teorie cognitivă a emoțiilor ce țin de interpreți și actul muzical.

Existând deja și o legătură între psihologie și muzică, în anii precedenți (2009, 2011, 2013) s-au realizat studii aprofundate, de către cercetători precum Juslin (2004), care au elaborat o schemă ce cuprinde șase motoare ce pot explica emoțiile și legatura lor cu muzica.

Acest model se intitulează BRECVEM cuprinzând reflexele trunchiului cerebral, condiționarea evaluativă, proiecția mentală, memoria episodică și așteptările muzicale din cadrul interpretării muzicale.

1.3 ELEMENTE DE PSIHLOGIE MUZICALĂ

Încă din secolele trecute, a existat o atracție pentru psihologia actului interpretativ, existând un continuu dezacord în elucidarea modalităților care au influență mai mare asupra psihicului și apoi studiul propriu-zis al procentului în care muzica are impact asupra funcțiilor creierului. Au luat naștere curente teoretice dihotomice, care presupun două tipuri de abordări: cognitivă (locul primordial îl ocupă emoția resimțită) și cea bazată pe emotivism (muzica are rolul primordial, ea fiind cea care suscită emoții și trăiri).

Actul interpretativ muzical a menținut istoric un dialog prolific cu limbajul și psihicul, deși, ar trebui, la fel ca în orice alt domeniu artistic, să lucreze la subnivelurile limbajului și la cele superioare lui. Una dintre cele mai interesante caracteristici ale muzicii clasice este aceea că poartă ascultătorul pe culmile expresivității. Fiecare individ îi percepe mesajul după interiorul său, putând armoniza propriile cuvinte cu sunetele și vibrațiile muzicii clasice. Însă calitatea interpretării are un puternic impact și influențează mesajul, care poate fi sau nu transmis în întregime, prin harul artistului sau uneori, lipsa acestuia.

În ceea ce privește modularitatea, există conturi care indică existența unor module distincte de procesare a muzicii. Prin analogiile cu studiile lui Peretz și colab. (2003), s-au descoperit muzicieni care pot trece prin eșecuri, care vor afecta exclusiv domeniul muzical. Aceasta ar implica existența unor rețele de creier specializate pentru funcțiile muzicale, fără a se suprapune cu rețelele de percepție a limbajului sau a mediului. În ceea ce privește specificitatea domeniului, întrebarea este în ce măsură prelucrarea muzicii se bazează pe mecanisme exclusive și prin ce mod capacitatea muzicală este un produs al unor mecanisme perceptuale generale, care pot fi transformate prin conștientizarea psihicului.

Capacitatea muzicală se bazează pe diferite mecanisme psihologice, unele susținând că sunt produsul unui mecanism perceptual general (Tirovolas, 2011). Această discuție este deosebit de fructuoasă în ceea ce privește domeniile muzicii și limbajului.

Performanța merită atenție filosofică din partea instrumentistului, așa cum a fost demonstrat prin ontologia muzicală (aspectul metafizic), prin conținutul expresiv și semnificația sunetului muzical (aspectul semantic) și prin experiența ascultătorului (aspectul fenomenologic). Într-un sens primar, actul interpretativ este reprezentat ca fiind un eveniment extrem de complex, care cuprinde interpreți, sunete, lucrări și ascultători, într-un cadru ritualic.

1.3.1 Fenomenologia experienței muzicale

Din punct de vedere istoric, în scrierile lui Singer (1962), o abordare fenomenologică a experienței muzicii a fost strâns legată de calitățile sonore ale muzicii. O cogniție muzicală întrupată extinde acest lucru, sugerând că întregul corp joacă un rol important în experiența muzicală. Psihicul și aspectele motrice sunt legate de coordonarea și stăpânirea psihologică a muzicianului, dobândite prin conștientizare și preocupare în acest sens.

O perspectivă încorporată se opune tradițiilor care susțin o separare a corpului și a minții, o dihotomie care pare să fi fost deosebit de răspândită în practica și gândirea așa-numitei muzici occidentale. Într-o analiză a ritualurilor muzicianului, din timpul actului interpretativ al muzicii clasice, Schachter susține că o astfel de muzică este înconjurată de un set de legi comportamentale stricte care sunt impuse atât artistului, cât și receptorilor. Într-un astfel de cadru, audiența trebuie să stea în liniște și să asculte cu cât mai puțină mișcare și expresie emoțională posibilă. Dar, chiar și cu astfel de reguli care suprimă corpul și mișcarea lui, nu putem omite faptul că muzica occidentală este, prin necesitate, o activitate întrupată și trebuie evaluată ca atare. Studiul partiturii fără instrumente a avut numeroase trimiteri în literatura de specialitate, existând numeroase referințe la mișcarea corpului în toate metaforele folosite pentru a descrie calitățile intenționate ale muzicii.

Considerată ca fiind muzica inteligenței, dovedindu-se puterea terapeutică a acesteia, prin numeroase experimente, muzica clasică reprezintă o provocare pentru instrumentiști și pentru perfecționarea continuă a actului interpretativ. Instrumentistul are puterea de a alege direcția înspre care dorește să se îndrepte, orice interpret putând folosi evoluția atât de rapidă a Internetului și a tehnologiei în favoarea sa. Nenumăratele cărți de specialitate și studiile care vizează psihologia muzicianului și cogniția în acest sens, pot ajuta instrumentistul și pot crea noi viziuni, dat fiind faptul că în prea puține țări acest domeniu este studiat și corelat muzicienilor care finalizează studii universitare sau care sunt membrii ai unor orchestre.

Performanța, așa cum a evoluat din punct de vedere istoric, aparține tradiției, ca o practică profesională reglementată de standard, în mod inerent conservatoare, de îndemânare manuală și expertiză. Aceste standarde sunt susținute cu înverșunare și aplicate de către o comunitate înclinată spre performanță, care emulează multe dintre puterile de reglementare și obligațiile tradiției.

1.3.1.1 Muzica și modelul ITPRA

Livingstone și Thompson au scris în 2009 despre teoria minții, referindu-se la puterea interpretului de a fi reflexia intențiilor și atitudinilor unui individ.

Psihologia actului interpretativ va fi influențată, conform teoriei bifactoriale, și de o analiză cognitivă a evenimentului sau situației dar și de transformarea de ordin fiziologic a muzicianului. Pregătirea psihică va influența foarte mult natura emoțiilor, reușindu-se un eventual control al acestora și canalizarea permanentă pe alte laturi decât cele care țin strict de psihic, referindu-ne aici la momentul propriu-zis al actului interpretativ. Pregătirea prealabilă și continuă a stării psihologice va veni ca o completare la starea de euforie de la nivel fiziologic, din cadrul evenimentului viitor.

Lazarus nu este singurul care vorbește despre legătura dintre așteptări și nivelul emoțiilor, elaborându-se teorii și de către Huron și Margulis (2010). O teorie nouă, ce datează din 2006, vizează modelul ITPRA. Huron prezintă un model ce se bazează pe un șir de răspunsuri anticipative în ceea ce privește muzica. El numește acest model, ca fiind teoria ITPRA a așteptărilor. Astfel, prin imaginație (Imagination response), se încurajează comportamentul în moduri care vor conduce către un rezultat pozitiv. Nivelul tensiunii (Tension Response) are un rol de reglare a emoțiilor, în pregătirea evenimentului. Un alt punct (Prediction Response) se referă la așteptările a ceea ce urmează. Răspunsul la reacție (Reaction Response) Răspunsul determină organismul să recurgă la o stare de protecție imediată, prin asumarea unui scenariu negativ. Evaluarea răspunsului (Appraisal Response) conduce către o întărire pozitivă sau negativă și o reevaluare a scenariului, toate cele cinci elemente enumerate fiind cuprinse succesiv, într-un anumit interval de timp. Astfel, conform ideilor expuse de Meyer, unde emoția negativă din interpretare este un rezultat al piedicilor din gândire, David Huron a elaborat o idee care tratează legătura dintre imaginație, tensiune, predicție, răspuns și apreciere. Acesta realizează o cronologie a acestor pași, imaginarea și tensiunea fiind plasate înaintea actului interpretativ, pe când confirmarea, reacția și aprecierea sunt post eveniment (Huron, 2010).

Huron a elaborat acest model pe parcursul unei întregi cărți, generând o serie de exemple și soluții, luând în calcul și literatura de specialitate dar și teoriile precedente legate de latura emoțională.

1.4 CERCETAREA FACTORILOR ADIACENȚI PSIHICULUI INSTRUMENTISTULUI

Psihologia actului interpretativ este înțeleasă ca fiind o perturbare fazică, aceasta fiind suprapusă cadrului afectiv oferit de stare (Juslin, 2002, pg. 11). Starea va fi generată de ritm și modul lucrării muzicale, aceasta îngemănându-se cu scurte secvențe de schimbări ale psihicului, mult mai intense decât starea generală. Astfel, interpretul se va concentra, în pregătirea actului interpretativ, atât pe transmiterea stării piesei iar apoi pe controlul psihicului și transmiterea vibrațiilor către ascultător. Este majoră conștientizarea de către interpretul profesionist, a celor două aspecte distincte, fiecare având rol deosebit de important pentru întregul act artistic.

Există o serie de factori care vin în completarea și descrierea psihologiei actului interpretativ. Genul interpretului este unul dintre aspectele ce ar putea influența într-o oarecare măsură, actul interpretativ. Femeile și bărbații se raportează diferit la muzică, din punct de vedere psihologic. În 1998, un astfel de experiment realizat de către Davidson, a demonstrat că subiecții de sexe diferite prezintă răspunsuri cerebrale diferite, atunci când creierul întâlnește neregularități structurale, la nivel muzical. În ceea ce privește sexul feminin, reacțiile s-au distribuit bilateral pe suprafața creierului, pe când la bărbați, acestea s-au observat a fi preponderente în emisfera dreaptă.

Se va analiza un factor important în emoția actului interpretativ, acesta fiind reprezentat de nivelurile de procesare. Un prim nivel este cel legat de cunoștințele muzicianului interpret. Acestea au fost denumite de către LeBlanc (1996), stăpâniri cognitive, aprecierea estetică fiind profund influențată de către sentimentul de coerență și de căutarea reducerii neclarităților. De aici pornesc diferențele enorme ce apar între novici și experți, în cadrul actului interpretativ. Un expert va face trimitere la trăsături stilistice și la elemente intrinseci ale lucrării muzicale, pe când novicele se va raporta cel mai probabil la elemente ce țin de programatismul lucrării sau chiar la propria experiență, Peacocke analizând acest aspect în același studiu realizat în 2009.

Nerămânând doar la capitolul cultură și cunoștințe muzicale, familiaritatea are un aport foarte mare în reușita actului interpretativ. Teoreticienii care tratează aspectul gustului sau pe cel al preferinței, aduc foarte des în vizor conceptul de familiaritate. Psihologia privitoare acestuia, este strâns legată de efectul expunerii, denumit de către Povel – “*mere exposure effect*” (Povel, 1985), pe baza căruia am realizat studiul de caz din capitolul 3.

1.4.1 Teoria expectanțelor

O teorie cu ample repercusiuni asupra psihologiei interpretului este teoria receptării muzicii, adusă în lumină de către cercetătorul Juslin (2008). Acesta tratează subiectul teoriei expectativelor în volumul său. Cercetătorul consideră că la baza înclinației interpretative către muzică stă balansul pe care muzica îl formează în raport cu expectativele muzicale. În cadrul general, acestea din urmă reprezintă efectul aprofundării prin expunere și pot fi deosebit de precise însă pot fi și vagi, de exemplu: nevoia de schimbare după repetarea continuă a unui fragment melodic. În al doilea caz prezentat, sunt înfățișate expectative nespecifice, având posibilități multiple de continuare. Expectativele pot surveni și după un stimul vag, în care este dorită o revenire către strictete și regularitate, nu într-un model anume.

Aceste expectative se pot referi la frazele muzicale în sine, însă ele se pot referi și la întreaga activitate a instrumentusitului.

Cercetătorul american Krumhansl (1989) afirmă în cartea sa faptul că expectativele sunt efectele experienței însă acest termen – experiență – se referă la o serie de aspecte, de la experiența propriu-zisă a interpretului, până la aspecte strict muzicale precum trecutul imediat al unui gest muzical, *background*-ul din lucrarea muzicală, impulsuri asemănătoare din alte creații (cunoștințe de ordin stilistic), crezul interpretului și alte reguli mentale care stabilesc și organizează stimuli în diferite modele de lucru.

Lerdahl nota și observa faptul conform căruia așteptările sunt dictate în mod inevitabil de către posibilitățile stilului individului (1988). Când aceste așteptări sunt încălcate, psihologia interpretului încearcă să acomodeze aspectul neașteptat în sistemul individual de cunoștințe, fie revăzând momentele anterioare surprizei, fie revizuiind întregul sistem. În caz contrar, poate apărea neconcordanța din neînțelegere, psihicul interpretului putând suspenda concluzia, așteptând fără încetare explicația. Concepția lui Lerdahl a fost deosebit de ambițioasă. Teoria expectativelor s-a dorit ca putând fi aplicată direct pe psihologia muzicianului interpret, furnizând o sursă de acceptare obiectivă a unor aspecte subiective. În prezent, aproape toate lucrările care studiază emoția sau psihologia actului interpretativ, fac trimitere la abordarea autorului american, denotând valoarea proiectului acestuia în orientarea curentă (1994). Lerdahl a instruit și alți cercetători în acest sens, o altă figură importantă fiind Eugene Narmour, elevul său, care a trasat în 1977 și a realizat în 1989 o altă teorie deosebit de influentă pentru cogniția muzicală, în ceea ce privește expectativele.

1.5 Aspecte ale memoriei muzicale

Aspectele memoriei muzicale, ale schemelor cognitive și impactul lor asupra muzicii, sunt tratate cu atenție și iscusință. În anul 2006 a fost realizat un experiment privitor la puterea de memorare, de către Bharucha și Curtis (2006). Interpretul este strâns legat de acest aspect al memorării, proces care își poate pune pilonii încă de foarte timpuriu. Astfel, cei trei cercetători au utilizat sonate de Mozart, expunând bebelușii la înregistrări cu acestea, pe o perioadă de două săptămâni, în fiecare zi. Memorarea și-a făcut simțită prezența, astfel încât copiii au prezentat afinități doar pentru fragmentele deja ascultate, în perioada imediat următoare celor două săptămâni. Alte fragmente neascultate, tot din sonate de Mozart nu au fost preferate, în locul celor deja audiate. Se poate observa astfel cum se poate modela psihicul muzicianului, încă de timpuriu, educația și familiaritatea având un rol deosebit de important în psihologia actului interpretativ. Abilitatea de a reține aspecte particulare din muzica ascultată scade o dată cu trecerea timpului, prin formarea sistemelor de generalizare. Există însă două trepte ale memorării – absolutul și relativul (Cupchik, 1993). Acestea vor continua să coexiste și să se întrepătrundă, putând fi accesate selectiv, în funcție de antrenarea psihicului și de natura activității prestate.

Foarte important pentru dezvoltarea psihicului unui instrumentist este aspectul cunoașterii celor două sisteme generale de învățare, tratat în 2001 de către Gabriellson.

Cele două mecanisme se referă la rezumarea și extragerea regulilor și la învățarea de ordin statistic. Renumitul cercetător Cook (1987) a formulat teoria deprinderii limbajului prin extragerea regulilor, aceasta fiind derivată în muzica de către teoreticienii Lerdahl și Jackendoff. Gramaticile simplificate stau la baza acestor mecanisme, la modul deprinderii unor asemenea reguli.

Al doilea mecanism implică tratarea internă a modelelor anumitor aspecte sonore prin intuiția unei probabilități de ocurențe. Este un mecanism valabil, tocmai datorită faptului că materialul disponibil în mediu este asemănat foarte des cu o serie de trepte ale structurii. Astfel, se vor forma modele în psihicul instrumentistului, care nu va alătura instinctiv anumite elemente, la fel cum în limbaj avem tendința, spre exemplu, să alăturăm foarte rar consoane precum “t”, urmat de “n”. Asemenea analogiilor cu limbajul, muzicianul va urma anumite modele, realizându-se înlănțuiri cu o mai mare ușurință, în urma experienței.

1.5.1 Tipurile de memorie ale instrumentistului

Instrumentistul dispune, în linii mari, de două tipuri de memorie, aflate în relație de interdependență, antrenarea lor continua influențând rapiditatea și calitatea perioadei ce precede actul interpretativ. Astfel, muzicianul va dispune de memoria de lucru, unde aspectele experienței vor fi înmagazinate pentru o perioadă mai scurtă de timp, în vederea modelării informației. Cu mult mai mult impact, este memoria de lungă durată, cea datorită căreia este posibilă manifestarea memoriei temporare. Cea de lungă durată facilitează înmagazinarea îndelungată în cazul memoriei temporare, punându-și amprenta și asupra sinapselor. Cercetătorul Pulkanen scria în 2011 despre acest aspect.

În cadrul memoriei muzicale, putem întâlni mai multe clasificări, printre care memoria notelor auzite recent, imaginea primei ascultări a unei lucrări muzicale, ideea unei teme cu variațiuni, corelarea operei cu stilul aferent, memoria digitației și a pozițiilor mâinilor, etc.

Imperios necesară pentru aprofundarea memoriei de tip muzical este o parcurgere a teoriilor care au fost elaborate pe parcursul anilor, de către psihologi și cercetători, un aport deosebit aducându-și în 1987 Johnson.

Teoriile codării ulterioare reprezintă o primă categorie a celor elaborate în vederea studiului memoriei. Acestea au fost formulate de către Rohrmeier (2013). Teoria se bazează pe grupuri de informații, însă un dezavantaj al acesteia este reprezentat de faptul că se referă și acționează doar la suprafață, neputându-se întocmi anumite predicții.

Referindu-ne la memoria muzicală, denumirea aferentă pentru memoria sunetelor este cea ecoică, intitulată astfel de către Robinson. Memoria ecoică reprezintă pilonul central al memoriei muzicale însă prin natura sa, nu permite introspecția și este aproape imposibil lucrul experimental cu aceasta. A fost intens studiată durata acesteia, considerându-se că este mai persistentă decât memoria vizuală.

Evoluția metodelor de scanare a creierului a condus către studierea memoriei ecoice în creier. Folosind magnetoencefalografia, Lu, Kaufman și Williamson (1992) au evidențiat procesele dintr-o anumită secțiune a cortexului auditiv, acestea variind între două sau cinci secunde după auzirea semnalului sonor. Robinson (2005), spre exemplu, aseamănă memoria ecoică cu memoria de lucru, materialul sonor fiind stocat în aceeași buclă auditivă, în care memoria menționată anterior își produce activitatea.

1.5.2 Importanța categorizării în percepția muzicală

Din punctul de vedere al psihologiei cognitive muzicale, reprezentarea surprinde organizarea noțiunilor în cadrul memoriei de lungă durată și a memoriei de lucru, adică stratificarea lor în unități cu înțeles. Modurile de reprezentare sunt influențate de conținutul materialului.

Tot în ideea psihologiei actului interpretativ, instrumentistul se sprijină mai puternic pe limbaj decât pe reprezentările de ordin natural. Pe lângă reprezentările mentale, un rol aparte în cunoașterea psihologiei interpretului îl au schemele muzicale cognitive, tratate anterior. Importanța lor este conferită chiar de către raportul strâns pe care îl au cu memoria, asigurându-se astfel o anumită continuitate de ordin temporal și în final, coerența comportamentală a instrumentistului profesionist.

Pentru ca instrumentistul să nu se confrunte cu uitarea, cu neînțelegerea și cu asimilarea grea, informația va fi grupată în modele mentale, în scheme, în rețele de tip semantic și în anumite scenarii muzicale cognitive. Acestea din urmă au o relevanță foarte ridicată, atunci când este vizat comportamentul interpretului.

Schemele muzicale cognitive sunt blocuri de cunoștințe insecabile și autonome în raport cu alte cunoștințe. Ele denotă situații complexe, fiind structuri generale și abstracte.

Există o serie de probe din cadrul psihologiei muzicale care demonstrează că muzicianul tinde să stocheze noutatea în structuri ierarhice – astfel acțiunile vor fi clasate în subacțiuni, proiecțiile în subscene, frazele muzicale în propoziții și sisteme subordonate. Vorbind de latura muzicală, teoretizarea care se referă la structurarea ierarhică își are bazele în studiile cercetătorului și muzicologului Schenker, care l-a avut ca și model pe C. Ph. E. Bach.

Au fost efectuate experimente care denotă faptul că memorarea înlănțuirilor de note îi este superioară celei izolate. Un exemplu este experimentul realizat de către Clarke (2001), care a antrenat indivizii să recunoască înlănțuiri obținute prin combinațiile dintre trei note, aplicându-se denumiri ce se aflau în concordanță cu înălțimea relativă a celor trei sunete alese, după modelul lui Adorno (1941).

Conștientizându-se toate aceste aspecte, procesele și mecanismele de învățare și pregătire muzicală, ar putea fi mai mult decât un automatism, realizându-se modele de optimizare a psihicului instrumentistului.

CAPITOLUL 2: DEZVOLTAREA EXCELENȚEI MUZICALE ȘI ESTETICA EMOȚIILOR

2.1 PREAMBUL

Dezvoltarea excelenței și calității interpretării depinde de obținerea unor abilități extinse, precum și cunoștințe adecvate și mecanisme care monitorizează și controlează procesele cognitive, astfel încât se poate realiza un set de sarcini în mod eficient (Larson, 2003). Excelența este teoretizată ca o construcție complexă de adaptare a minții și a corpului în medii de sarcină.

Capitolul al doilea își propune analizarea literaturii de specialitate și trasarea unor idei, în vederea dezvoltării excelenței actului interpretativ. Acest întreg proces vizează elemente precum cunoașterea unor aspecte ce țin de medicină și anume structura creierului și funcțiile corelate cu latura muzicală. De asemenea, în strânsă legătură cu muzica și medicina, se află psihologia, unde emoțiile ocupă un rol hotărâtor, ele putând conferi valoare actului interpretativ. Există și o latură negativă a emoțiilor, ambele fiind analizate în subcapitolele următoare. În raport cu teoriile marilor cercetători, teza îmbină experiența personală cu studiile de specialitate, în vederea chiar implementării unor subiecte de studiu în universități, în care muzicianul este conștient de ameliorările pe care le poate realiza și de optimizarea modului de lucru, înspre perfecționarea actului interpretativ final.

2.2 SCHEME PSIHOLOGICE ALE CALITĂȚII ACTULUI INTERPRETATIV

Studiile legate de excelența muzicală și de calitatea performanței muzicale, au avut tendința de a sugera fie faptul că acestea sunt rezultatul unor abilități muzicale înnăscute, fie că performanța muzicală avansată depinde de studiu, efort și alți factori de mediu (Besson, 2003).

Unii cercetători au prezentat suspiciuni în vederea identificărilor caracteristicilor înnăscute care facilitează dezvoltarea profesionalismului (Barret, 2010). Nu este însă clar nici dacă doar studiul este suficient pentru atingerea unor standarde ridicate (Large, 1995). În timp ce practica cumulativă poate fi un bun indicator al nivelului de performanță, calitatea interpretării poate să nu aibă legătură cu aceasta (Lakoff, 1980). Însă, cei mai mulți cercetători

sunt de acord cu faptul că este necesară combinarea abilităților înnăscute, cu practica, aceasta din urmă fiind cu siguranță necesară pentru invocările cognitive, fiziologice și psihologice, pentru adaptările motorii pe care le prezintă profesioniștii (Margulis, 2007).

Făcând referire la un tipar psihologic al calității actului interpretativ, cercetătorul Robinson (2005) a intervievat muzicieni renumiți și a identificat anumite caracteristici psihologice care au fost percepute ca fiind comune în performanță muzicală. Aceste caracteristici sunt fie generice, cum ar fi dedicația, planificarea și angajamentul, fie aplicate mai multor faze specifice ale acestor trăsături. Intervin aici aptitudini non-muzicale, cum ar fi cele interpersonale, evaluarea realistă a performanței, stabilirea obiectivelor și încrederea în sine, toate raportate ca a fi necesare pentru a excela profesional și pentru a câștiga poziții înalte și un anumit statut în cadrul orchestrelor și conservatoarelor.

În cadrul literaturii disponibile, cercetările au raportat faptul că muzicienii de jazz au început formarea lor la o vârstă mult mai înaintată în comparație cu muzicienii clasici (Pollard-Gott, 1983). În mod similar, într-o analiză complemetară, muzicienii care au ales jazz-ul, au fost mai puțin influențați de către părinți în alegerea instrumentului, decât muzicienii ce au urmat o carieră în genul clasic. În plus, muzicienii din diferitele genuri, par să difere în importanța pe care o atribuie diferitelor competențe pentru îmbunătățirea performanței personale. Muzicienii clasici s-au dovedit a acorda o mai mare importanță pentru abilitățile muzicale asociate cu excelarea și punctele de vedere tehnice, muzicale precum și acele abilități care implică partitura, citirea la prima vedere sau în diferite chei. Muzicienii din alte branșe - pop, jazz - au acordat o importanță mai mare pentru abilitățile muzicale de bază, ce nu implică notația, cum ar fi memorarea și improvizațiile.

Constatările referitoare la grupa de vârstă și statutul profesional sugerează că, în calitate de muzicieni maturi, aceștia doresc să se dezvolte și să câștige cât mai multă experiență profesională. Standardele interne ale unui muzician eficient se pot ridica, dar în același timp, se vor consolida și încrederea de sine și dezvoltarea personală. Această constatare este în concordanță cu teoriile existente de dezvoltare în performanța muzicală.

Evident, conceptualizările excelenței actului interpretativ pot fi nuanțate de genuri sau stiluri muzicale diferite, cum ar fi cerința relativă pentru improvizație în performanță. Cu toate acestea, calitățile menționate mai sus pot fi considerate ca fiind caracteristicile de bază ale unui interpret expert, indiferent de genul muzical sau de stilul specializării.

2.2.1 Faze de dezvoltare premergătoare excelenței

Studiile sugerează că interpreții trec prin faze de dezvoltare înainte de a atinge excelența recunoscută în actul interpretativ (Bregman, 1993). Interpreții afișează achiziționarea unor mecanisme de mediere similare pentru performanța lor, ceea ce sugerează că există componente comune necesare pentru atingerea oricărei forme de excelență, în orice domeniu. Conform teoriei lui Ericsson, un interpret de elită trece prin patru etape principale, în cei zece ani necesari pentru a atinge performanța în interpretare.

Prima etapă include o perioadă de interacțiune, într-un anumit domeniu. Cea de a doua fază este inițiată atunci când un individ prezintă talent sau promisiune în acest domeniu. Ca urmare a acestui fapt, individul poate începe să participe la lecții structurate și cantități minime de practică încurajate de părinți. Părinții subliniază valoarea practică evidențiată prin îmbunătățirea performanței. De-a lungul etapei a doua, părinții vor căuta și găsi mentori/antrenori (Butler, 1979), iar faza a treia începe cu un angajament major făcut cu scopul atingerii nivelului de top, posibil în domeniu.

Această fază se încheie atunci când un individ este capabil să se sprijine financiar prin intermediul profesiei (Honing, 2008). A patra etapă reprezintă starea de performanță eminentă, care este concepută ca mergând dincolo de cunoștințele disponibile în domeniu, pentru a-și aduce o contribuție unică. Pentru a patra fază, sunt necesare inovații majore, dincolo de abilitățile și cunoștințele pe care profesorii le-au oferit pe parcursul formării.

Alte studii au conceptualizat, de asemenea, dezvoltarea excelenței, ca fiind un proces lung, care durează mulți ani. Kempler (1995) și Nattiez (1997), de exemplu, au sugerat că muzicienii trec prin trei faze; o introducere în activitatea din domeniu, începerea instruirii formale, practica deliberată și, în cele din urmă, un angajament full-time pentru muzică. Considerând durata de timp și mai mare, Peacocke (2009) a sugerat că dezvoltarea unui muzician durează întreaga viață, existând șase etape, care variază de la exprimarea spontană la activitatea intenționată și cea muzicală ghidată, formarea personalității artistice, stabilirea în cadrul profesiei alese, urmând apoi faza de predare și, în sfârșit, retragerea din activitatea profesională. Foarte importante sunt și teoriile de expertiză ale lui Robinson. Un element-cheie este dezvoltarea permanentă a performanței muzicale și dobândirea continuă de competență corespunzătoare (Robinson, 2011). În consecință, acestea au fost plasate în centrul căii de dezvoltare.

2.2.2 Coordonate neuronale ale esteticii muzicii

În cadrul actului interpretativ, se poate vorbi de o neuroestetică a muzicii. La Universitatea din Helsinki, cercetătoarea Elvira Brattico a studiat emoțiile estetice și corelatele neuronale ale reacției estetice la muzică. Aceasta prezintă psihologia actului interpretativ ca pe un model, având două căi: cea ascendentă, în cadrul căreia se produce, cu mare rapiditate, plăcerea senzorială (amigdala, o parte subcorticală care este asociată cu emoția și nucleul accumbens, alături de cortexul auditiv, au un rol semnificativ în momentul prezentat) și cea descendentă, legată de cunoștințe și formarea culturală, unde ia naștere aprecierea conștientă (în acest proces avem implicate structurile frontale și parietale). Această viziune prezentată de către Elvira Brattico este o îmbinare a celor două, emotivistă și cognitivă, reușind să găsească astfel explicație pentru emoțiile negative plăcute, în care formarea culturală și factorii sociali joacă un rol important. Acestea, alături de cele pozitive, își vor pune puternic amprenta asupra instrumentistului și dezvoltării excelenței actului interpretativ.

Pentru ca actul artistic să se încadreze în anumiți parametri, de unde să poate tinde către perfecțiune, Jerrold Levinson descria în 2009 cinci aspecte care joacă un rol important în acest sens dar și în receptarea estetică a muzicii.

Primul prezentat este dezinteresarea totală pentru alte activități, existând o atracție totală și angajament pentru scopul propus. A doua condiție este orientarea către obiectiv și perceperea lui în sine. Actul interpretativ nu ar putea fi complet fără libertatea cognitivă a interpretului, fără afinitatea acestuia pentru proiecții mentale și activități imaginative de explorare. Următorul pas descris de către Levinson este deschiderea interpretativă, referindu-ne aici la căutarea sensului și la proiectarea unor simboluri asupra scopului. În final, ultimul element prezentat este receptarea emoțională, având astfel capacitatea de a nu interpreta mecanic, de a nu fi un simplu interpret pasiv al ingeniozității compozitorilor. Acest concept a fost reluat și ambalat asemănător de mai mulți cercetători, printre care și Mihaly Csikszentmihaly, care, în 1990, scria despre starea de flux, în vederea căreia trebuia să existe o foarte clară delimitare între auzire și ascultare, concentrarea atenției fiind primordială, alături de sentimentul de a fi atras de o activitate pentru esența acesteia și nu pentru aspecte pragmatice.

2.2.2.1 Reacțiile afective ale instrumentistului

Analizând tipurile de emoții de tip frison din cadrul actului interpretativ, descrise de către Levinson, putem distinge răspunsul la evenimentele timbrale sau la nuanțe, un răspuns de intensitate scurtă și cel provocat de melodie sau ritm, având relație deci, cu structura lucrării muzicale.

În anul 1991, renumitul cercetător John Sloboda a concluzionat în studiul său, faptul că reacțiile la muzică, respectiv emoțiile de tip frison, apar în cadrul “violării expectativelor”. Levinson critică acest aspect, considerând-o a fi o generalizare (Levinson, 2006, pg. 229). Acesta din urmă crede cu tărie în puterea narativă a melodiei, a unui scenariu emoțional care ia naștere în mintea interpretului și mai apoi, în cea a ascultătorului. Actul interpretativ are rol în exploatarea acestei povești, care bineînțeles, generează răspunsuri fiziologice precum emoția de tip frison.

Analizând situația actului interpretativ și apariția emoțiilor, fie ele pozitive sau negative, contextul poate fi intern sau extern. Analizându-l pe primul menționat, este foarte importantă starea emoțională deja existentă, referindu-ne la dispoziția afectivă, cu un puternic caracter de subiectivism pentru calitatea actului interpretativ. Atitudinea estetică menționată de către Levinson este influențată și de momentul zilei, locația recitalului și situația acustică a sălii de concert, acestea reprezentând contextul extern.

Juslin și Bharucha au realizat un studiu, în anul 2001, pe un eșantion de 150 de persoane, în care actul interpretativ are loc în cotidian, în medii în care activitatea principală ar trebui să fie cu totul alta decât muzica. Concluziile au fost că majoritatea subiecților au tins să răspundă emoțional la muzică, atunci când se aflau deja într-o stare emoțională, muzica fiind corelată cu amintiri și trăiri proprii, exprimând emoțiile prin asociere.

Audiția și interpretarea solitare, tind să genereze mult mai probabil, fiorii. Acest aspect a fost notat și de către Egermann și Grewe, în studiul realizat în 2011, în care se urmărește apariția și manifestarea emoțiilor, în funcție de contextul social. Juslin observa anumite modele emoționale care diferă în funcție de situația audiției: energia, interacțiunea, motricitatea, toate acestea s-au resimțit în cadrul evenimentului cu public, pe când nostalgia, senzația de calm și melancolia s-au resimțit în cadrul interpretării și audiției solitare.

2.2.2.2 Variabilitatea psihologiei trăirilor muzicale

Analizând variabilitatea interpersonală a psihologiei emoțiilor actului interpretativ, există o serie de culori subiective ce nuanțează puternic fiecare manifestare artistică. Preferința are un rol hotărâtor în acest sens. Poate bloca sau poate da naștere unor interpretări deosebite. Un exemplu semnificativ este cel al barierei impuse de multe ori de către muzica contemporană. Interpretul se poate opri din căutarea sensului muzicii, ajungându-se la un anumit tip de procesare a muzicii, după cum nota și cercetătorul Leder, în 2004.

O altă trăsătură variabilă de personalitate este cea prezentată de către Tellegen, în anul 1974. El consideră ca muzica este descrisă de către interpret ca fiind o experiență disociativă, fiind nevoie de o deschidere pentru experiențe captivante și pentru stările în care se schimbă conștiința. Tellegen nu este singurul care a studiat această trăsătură de personalitate ce influențează actul interpretativ, Augustin (2012) fiind și el un adept al acestui aspect, alături de Gaver (1993).

Un model esențial al psihologiei actului interpretativ este absorbția. Aceasta este prezentată ca fiind o capacitate de a se conecta total la muzică și de a se deconecta de la orice altă activitate sau gând, ce poate învălui atenția și focusarea pe un singur element, totuși atât de complex.

Vuoskoski constata în 2011, faptul că interpreții extrovertiți sunt deosebit de sensibili la afectele pozitive, iar subiecții care au grad ridicat la neuroticism, sunt sensibili la afectele negative. Flohr a demonstrat într-un studiu realizat în 2006, faptul că trăsăturile personalității unui interpret și gradul de inteligență influențează relația acestuia cu muzica și deci, capacitatea muzicianului de a fi absorbit în performanța muzicală (Flohr, 2006). Interpretul cu o cultură muzicală bogată se va raporta diferit la muzică, în moduri preponderent rațional-cognitive. Se va acorda o atenție sporită la structura lucrării muzicale și se va pune accentul diferit pe interpretare, favorizându-se interesul pentru muzica complexă.

Pericolele stărilor psihologice ale muzicienilor sunt inerente atunci când apar și discrepanțele dintre nivelul ideal și cel perceput. Una dintre principalele consecințe ale acestui fenomen, ceea ce reprezintă o amenințare pentru menținerea excelenței, este scăderea încrederii de sine și, ca urmare, apariția anxietății în performanța muzicală (Larsen, 2009), aceasta fiind o urmare adiacentă dezvoltării excelenței în interpretare, dezvoltată în capitolul al patrulea.

2.3 ELEMENTE MODELATOARE ALE CALITĂȚII ACTULUI INTERPRETATIV

Pe baza studiilor de psihologie muzicală, s-a demonstrat, în multiple experimente, faptul că există o serie de aspecte care își pun amprenta asupra calității actului interpretativ.

Un studiu elocvent, realizat în 2001, de către Blood și Zatorre, trasează aspecte conform cărora intensitatea trăirilor interpretului depinde foarte mult de atașamentul pe care acesta îl are față de lucrările interpretate. În creier există un centru al plăcerii (nucleus accumbens), care se activează atunci când este asociat cu emoții intense.

S-au efectuat studii recente, realizate de către Mueller (2015), în care s-a studiat acest mod de recompense oferit de creier, în momentul existenței stimulilor. Acestea au putut confirma activarea unui centru al plăcerii, observându-se diferențe și în funcție de afinitatea pe care interpretul o prezintă față de anumite lucrări muzicale. Astfel, s-a ajuns și la concluzia că memorarea este puternic influențată de implicarea afectivă, după cum demonstrase în urmă cu ceva timp și Nyklicek (2003).

Pentru a se putea efectua astfel de studii asupra psihologiei muzicii, s-au efectuat în timp diferite modele științifice, cele mai utilizate fiind cele care tratează emoțiile după modele dimensionale și categoriale. Cele din urmă sunt apropiate de ceea ce înțelege interpretul prin trăiri afective, acestea putând fi categorisite în emoții de bază și secundare, pe când primul menționat, modelul dimensional, reduce emoția la valori ale unor anumiți factori.

În 2001, Robert Plutchik prezintă bipolaritatea a opt emoții principale, de menționat fiind perechea surpriză-expectativă. Acestea sunt potrivite actului interpretativ, existând diferențele dintre senzațiile psihice de control și dominare în raport cu situația interpretului din stadiul momentului artistic. Pentru a realiza o legătură a tuturor emoțiilor cu latura muzicală, s-au lansat o serie de polemici.

Psihologul și cercetătorul Robert Plutchik lansase încă din 1980 cercul emoțiilor. Acesta este alcătuit din opt emoții fundamentale și alte opt emoții, considerate a fi complexe. La rândul lor, acestea din urmă sunt formate din câte două emoții fundamentale.

De menționat este faptul că nici o emoție nu o exclude pe cealaltă. Dacă actul interpretativ va prezenta o dominanță a bucuriei, nu se exclude furia sau tristețea, din cadrul aceleiași interpretări. Aspectul a fost analizat de către Marcel Zentner, în 2011, neexistând o excludere completă a emoțiilor, ci diferite îmbinări, cu procente și modele diferite ale acestora.

2.4 EMOȚIILE ȘI MUZICA

În statutul radial privat al emoțiilor actului interpretativ, există o serie de definiții și studii ale acestora, deoarece emoțiile pot fi văzute ca fiind ceva obiectiv dar de cele mai multe ori, subiectiv.

Teoriile plauzibile (Kivy, 2002) consideră emoțiile interpretării drept judecăți de valoare care apar în legătură cu aspectele lumii muzicale, esențiale pentru dezvoltarea performanței muzicale, dar incontrollable. Această abordare, raportată și la recitalul instrumental aferent, care poate oarecum supraîncarca noțiunea de judecată muzicală, ne face să ne gândim la ceea ce este numit judecată proto-primară, pentru a evita sensul conform căruia relația primară a interpretului cu lucrurile, este propozițională - stabilește deja o relație între un subiect muzical și ceea ce este apreciat în lumea obiectivă. Psihologul și cercetătorul Gerrod Parrott, a publicat, în anul 2001, cartea *Emoțiile în psihologia socială*, unde acesta a stabilit o listă a emoțiilor și trăirilor.

2.4.1 Viziunea marilor cercetători asupra emoțiilor muzicale

Problema fundamentală a psihologiei interpretării muzicale ar putea fi înțeleasă în termenii triunghiului subiectiv, intersubiectiv și obiectiv. Punctul de triangulare este acela de a evita situația în care nerespectarea uneia dintre laturile triunghiului conduce la o împărțire între sine, alții și lumea obiectivă, care implică privilegierea unuia dintre aceștia și implicit dereglarea parametrilor interpretării.

Chiar dacă există o serie de polemici legate de influența muzicii asupra comportamentului și emoțiilor, există dovezi clare și studii prin care s-a dovedit veridicitatea acesteia, un exemplu elocvent fiind cunoscutul efect Mozart. Obiectiv demonstrate avantajele acestuia, Juslin și Laukka au pus accent și pe latura subiectivă a modului în care interpretul percepe muzica, realizând un studiu, în 2004, în care toți participanții au găsit benefică influența muzicii. Măsura mai mică sau mai mare în care aceasta influențează psihicul și în cele din urmă, rezultatul final al actului interpretativ, depinde de o serie de factori sociali și cotidieni.

Consider a fi doborât de importante emoțiile induse cu precădere de actul muzical, așa cum au fost percepute și categorisite de către Juslin și Laukka, în 2004.

2.4.2 Raportul dintre emoțiile pozitive și cele negative

Un aspect important al emoțiilor este caracterul acestora. Un studiu din anii 1920, urmărirea investigarea legăturii dintre plăcerea interpretării muzicii și raportul dintre emoțiile negative și cele pozitive. Cei trei cercetători, Vuoskoski, Thompson și Eerola (2012), au ajuns la concluzia că preferințele muzicale și anumite afinități conduc și la emoțiile pozitive, nemaicontând caracterul lucrării muzicale. Astfel, actul interpretativ va fi influențat și de legătura dintre interpret și compozitor, dintre muzician și perioada muzicală. Bineînțeles, instrumentistul ar trebui să cunoască și să se muleze pe orice perioadă muzicală. Desigur, vor exista afinități și implicit, posibilitatea excelării în interpretarea unor anumite lucrări muzicale. Psihologia actului interpretativ va fi puternic influențată de gusturile și preferințele muzicianului, acest lucru fiind demonstrat, după cum se observă din studiul prezentat anterior, încă din anii 1900 și chiar mai devreme.

O categorie aparte este cea a trăirilor negative din cadrul actului muzical. Fie că este vorba de lucrări cu un caracter trist, fie că este vorba de anumite lacune în pregătirea psihologică a interpretului, emoțiile negative au fost studiate îndeaproape de mulți cercetători. Însă Konečni analiza în 2007 teoria evoluționistă, în concordanță cu care emoțiile negative ne apară în situații periculoase sau dăunătoare, având reacții naturale, printre care și senzația de frig, de unde și mâinile reci ale interpreților în momentul actului interpretativ.

Emoțiile negative nu ar trebui însă evitate. J. Levinson prezenta beneficiile emoțiilor negative, resimțite și nu percepute (Levinson, 2009), în cadrul interpretării. Bineînțeles, este vital ca emoțiile negative să nu fie atât de intense încât să afecteze calitatea actului interpretativ. Unul dintre beneficiile despre care acesta vorbește, este catharsis-ul. Se presupune prin acest termen, o mai mare savurare a artei, o înțelegere profundă a ceea ce dorește compozitorul să transmită.

Psihologia actului interpretativ, așa cum a fost studiată până în prezent pune accent pe emoțiile de bază. Se cercetează frica, bucuria, furia și surpriza însă nu se insistă asupra sublimului în muzică. Fiindu-i dedicată o opera literară foarte stufoasă, sublimul este un corespondent al experienței subiective. Pentru a se construi un psihic adecvat performanței, trebuie lucrat asupra controlului și managerierii emoțiilor negative dar nu trebuie uitate laturile pozitive, care pot consolida viziunea unui artist asupra activității sale.

2.5 ROLUL CREATIVITĂȚII ÎN OPTIMIZAREA ACTULUI INTERPRETATIV

Creativitatea are un rol deosebit de important în cadrul recitalului instrumental. Pentru un sociolog, întrebările legate de creativitate nu prezintă răspunsuri în care unii oameni sunt creativi și alții nu, nici altele legate de cum s-ar putea dezvolta și încuraja creativitatea în toată lumea și nici măcar ce fel de procese mentale implică creativitatea. Mai degrabă, sociologii sunt interesați de creativitate ca discurs - în ce condiții sociale și culturale sunt anumite activități umane considerate creative – și ca ideologie.

Creativitatea nu este văzută astăzi precum un fel de activitate umană, nici creatorii ca fiind oameni cu puteri speciale (MacDonald, 2005, pg. 325), ci este percepută ca un fapt social, ca mod de a gândi, astfel încât anumite tipuri de activitate să ofere oamenilor un statut social deosebit. Un astfel de mod de gândire este efectul instituțiilor sociale. Acest argument va fi ilustrat, făcându-se referire la creativitatea muzicală. Cel mai util punct de plecare pentru această discuție este recenta istorie a creativității ca termen general în dezbateră politică.

În perioada New Labor din politica britanică (1997-2010), creativitatea a devenit un concept de politică cheie. Noul guvern și-a început regimul cu o hartă a industriilor creative din Marea Britanie, iar apoi, prin decesul său a avut loc un program de economie creativă. Muzica a fost în mod clar o industrie creativă semnificativă, o contribuție majoră la economia creativă și a devenit o sarcină atât pentru factorii de decizie locali, cât și pentru cei naționali, să fie asigurată dezvoltarea corespunzătoare a creativității muzicale britanice. Din perspectivă sociologică, creativitatea actului interpretativ descrie ceva ce trebuie înțeles ca efect al unor instituții sociale particulare. Din perspectivă academică nu există nici o îndoială că preocupările politice și finanțarea din ultimul deceniu au avut un efect semnificativ asupra modului în care întrebările legate de cercetarea psihologiei muzicale au fost puse și teoretizate. Toți factorii sunt indispensabili pentru actul interpretativ.

În cadrul aspectelor principale ale creativității interpretării, este elaborat un model ideal de performanță tradițională. Se explorează ecologia performanței (Johnson, 2003). Deși bazat pe diverse intuiții comune despre interpretare, modelul subliniază bogăția mediului de performanță și interconexiunea complexă a constituenților săi. Concepția, care apare, constituie un model de performanță, unul în care toate convențiile tacite evidente sunt pe deplin realizate, analizarea muzicii și creativitatea, reprezentând un punct de pornire în cadrul excelenței muzicale.

2.5.1 Creativitatea în cadrul funcțiilor creierului

Analizând natura performanței muzicale, psihologia interpretului complet, putem afirma intuitiv, faptul că interpretările creative sunt încoronări ale sunetului - evenimente muzicale - aduse în mod intenționat ascultătorilor, de către muzicieni (Hunter, 2008). Mai abstract, ele sunt concepute în mod oficial ca instanțe sau semne ale unor universuri sau tipuri, și anume lucrări muzicale.

Se ilustrează un model de performanță care reflectă și completează diverse considerații intuitive. Acest model necesită un anumit tip de psihologie și anumiți pași, respectiv analizele de tip schenkerian, pentru a se încadra în tendințele actuale și în evoluția din toate domeniile, care cere continuu fortificarea psihicului dar și excelența actului artistic.

Factorii de decizie au introdus o a doua abordare definitorie: creativitatea actului interpretativ, ca un fel de comportament de afaceri. Preocuparea a fost reprezentată de capacitatea companiilor britanice de a inova, de a produce și de a comercializa un alt tip de produs, de a identifica decalajele și oportunitățile de pe piață. În acest context, creativitatea este abilitatea de a reacționa mai degrabă la condițiile pieței decât de a produce noutate. Creativitatea în termeni de afaceri implică o judecată pragmatică cu privire la ceea ce funcționează iar una dintre particularitățile industriilor creative dezvoltate în era pre-digitală a fost aceea că majoritatea producțiilor nu au funcționat, nu au produs rentabilitatea investiției. Profiturile companiilor de publicitate derivate din succesul masiv al unui număr mic de produse, depindea de economiile de scară care au absorbit costurile tuturor produselor. Acest lucru, din nou, a sugerat un punct de vedere negativ pentru afacerile creative.

Industria creative sunt cele care nu numai că trebuie să gestioneze talente, să încorporeze ceea ce este considerat irațional într-un proces de producție rațional, ci și să gestioneze gustul, să încorporeze deciziile consumatorilor la fel de iraționale. Aceasta este definiția dublă a creativității, materializată ca proprietate intelectuală de legea drepturilor de autor.

Creativitatea, atât ca o practică muzicală, cât și ca o idee (modalitate de înțelegere a acestei practici) este un efect al activităților și instituțiilor sociale. Aceasta semnifică o trăsătură interpretativă, însă creionează și aranjamente sociale de imaginație, acțiune, credință și valoare. Creativitatea se află în strânsă legătură cu toate funcțiile creierului, generând emoții, întregul act interpretativ fiind marcat de aspectele abordate și tratate în acest capitol.

CAPITOLUL 3: PERCEPȚIA SUNETULUI ȘI FILOSOFIA MUZICALĂ RAPORTATE LA ACTUL INTERPRETATIV

3.1 PREAMBUL

Referindu-ne la profilul general al psihologiei instrumentistului, care va da viață actului interpretativ, comportamentele muzicale nu apar în vid. Ele sunt produsul unei interacțiuni complexe între factorii biologici, de dezvoltare și de mediu, în timp, un aspect important fiind caracterul lucrărilor muzicale și compozitorii aleși.

Natura interacțiunii nu este uniformă între specii, din cauza diferențelor și prejudecăților relative în modul în care se intersectează design-ul nostru neuropsihobiologic de bază și procesele maturationale, cu experiențele și imperfecțiunile socio-culturale dar și a modelelor muzicale avansate (Sloboda, 2005, pg. 251).

Un rezultat al acestei interacțiuni este analizat prin intermediul anumitor comportamente muzicale, care pot fi mai mult sau mai puțin dezvoltate. În consecință, este posibil să prezentăm un profil muzical care este relativ unic și particular pentru noi ca indivizi, având în același timp un context, o vârstă sau o experiență socioculturală asemănătoare. Toate aceste aspecte vor fi prezentate în raport cu experiența proprie, făcându-se analogie cu lucrările expuse în recitalurile instrumentale susținute pe parcursul studiilor doctorale.

Declarația poetică conform căreia muzica este limba universală a omenirii, indică calitatea comunicativă a muzicii și, în același timp, indică natura evazivă și ambiguă a oricărei comunicări a muzicii.

Este muzica un limbaj universal? Dat fiind faptul că muzica este un stimulent pentru auz, este de la sine înțeles că muzica poate și, în mod inevitabil, transmite informații. Care este natura acestor informații și cum îl influențează psihologic pe interpret, o lucrare muzicală? Aceste întrebări datează încă din secolele trecute - și continuă să fie - sursa unei dezbateri considerabile.

Fenomenul muzicii ne este dat cu singurul scop de a stabili o ordine a lucrurilor, incluzând în special coordonarea dintre interpret, muzică și timp.

3.2 ANALOGIA PERFORMANȚEI MUZICALE CU SEMNIFICAȚIA LIMBAJULUI

Muzica exprimă, în momente diferite, seninătate sau exuberanță, regret sau triumf, furie sau încântare. Exprimă fiecare dintre aceste stări, și multe altele, într-o varietate neliniară de nuanțe și diferențe subtile. Poate chiar să exprime o stare de semnificație pentru care nu există cuvânt adecvat în nici o limbă. Credința interpretului este aceea că toată muzica are o putere expresivă. Această întregă problemă se poate traduce simplu prin întrebarea: Are muzică o semnificație? Răspunsul ar fi, cu siguranță, pozitiv. Însă la întrebarea care dorește o definiție pentru sens, intervine dificultatea. În jurul orbitei tonale, compozitorii au fost întotdeauna legați de anumite legi expresive ale mediului, legi analogice cu cele ale limbajului. Muzica este, de fapt, extra-muzicală, în sensul în care poezia este extra-verbală, deoarece notele, ca și cuvintele, au conotații emoționale.

Sensibilitatea culturală nu este moștenită, ci este dezvoltată după naștere. Este greșit să presupunem că talentul special pentru învățarea muzicii, a literaturii sau a oricărui alt domeniu, este în primul rând moștenit. Nu înseamnă că toată lumea poate atinge același nivel de realizare. Cu toate acestea, fiecare individ poate obține, cu siguranță, echivalentul limbajului său în alte domenii. Trebuie să investigăm metodele prin care toți copiii își pot dezvolta diferitele talente. Într-un fel, acest lucru ar putea fi mai important decât cercetarea puterii atomice.

Suzuki și Kodály diferă în ceea ce privește ordinea și importanța formării vocale și citirii notației în educație, dar este clar că ambele sunt conduse de o recunoaștere a corelațiilor importante dintre abilitățile de vorbire și abilitățile muzicale.

Fiecare pătrundere în simțurile noastre, reprezintă un stimulent pe care îl putem interpreta ca informație și de la care putem obține informații suplimentare. Receptorii fizici senzoriali - urechile, ochii, etc - pot fi considerați ca traducători de informație care transformă stimulii externi - schimbări în presiunea aerului, lumină etc. în impulsuri nervoase recunoscute de creier. Oamenii de știință și filosofi au avansat mai multe modele conceptuale despre ceea ce creierul face cu aceste impulsuri nervoase, pentru a obține explicații și semnificații. Indiferent de mecanismul prin care creierul nostru lucrează, este sigur faptul că individul generează (interpretează, deduce, reamintește sau creează) informații, stimulate de informații externe.

3.2.1 Raportarea performanței la un model de dezvoltare

Motivele care stau la baza unui anumit model de dezvoltare muzicală ale unui viitor interpret, se referă la modurile în care mintea umană înțelege lumea sonică, din momentul în care auzul este funcțional de la întârzierea pre-naștere. În general, S. Tan (2010, pg. 69), bazându-se pe lucrarea anterioară realizată alături de colegii de la Harvard, a sugerat că există trei moduri prin care lumea devine reprezentată în mintea umană, prin:

- forma de cunoaștere din procesul de acțiune, strâns legată de comportamentul motor;
- experiențe imagistice-episodice care pot servi ca prototipuri, apoi arhetipuri pentru clase de evenimente ca și cazuri de percepție categorică;
- reprezentarea simbolică - construirea și folosirea simbolurilor pentru reprezentarea experienței.

Atât studiile lui Bruner (1957), cât și cele ale lui Eraut (2014), care leagă memoria procesuală, imaginea/memoria episodică, memoria simbolică/memoria semantică), oferă perspective complementare asupra modului în care procesul comportamentului muzical creativ (cum ar fi interpretarea) este strâns legat de biografia muzicală a unui muzician și de caracteristicile particularizate ale actului interpretativ.

Sub o atentă îndrumare, în urma analizei atente a biografiei instrumentistului, se poate porni încă de timpuriu un procedeu de instructaj, în ceea ce privește trasarea performanței muzicale. Prin intermediul creativității, de altminteri cu grad ridicat în cazul copiilor, se poate proiecta cu ușurință momentul actului interpretativ, devenind astfel un obicei și un mod de pregătire temeinică, încă din copilărie. Precum limbajul și gramatica, muzica va veni cu regulile ei, organizarea momentului muzical fiind primordială, de la primele ieșiri în public, pentru a se clădi un psihic sănătos. Acesta va avea în vedere elemente superioare celor ce țin de o simplă înșiruire a notelor, accentual punându-se în special pe puterea de imaginație a muzicianului.

3.2.2 Muzicalitatea și scrierile filosofice

Mai mult decât orice alt gânditor modern, T. Adorno a scris enorm despre relația dintre muzică și filosofie, aceasta răsfrângându-se și asupra actului interpretativ. Prin urmare, o strategie în privința lui ar putea să contureze și să analizeze filosofia muzicii. O versiune a acestei - extinse - sarcini a fost totuși deja întreprinsă de Max Paddison în *Estetica muzicală* a lui Adorno (2013), care ar trebui să fie punctul de plecare pentru oricine dorește să abordeze acest subiect. Scopul este doar de a se urmări aspecte ale relației filosofie-muzică din scrierile lui Adorno, care abordează temele analizate până acum. Avantajul acestei abordări constă în faptul că anumite aspecte beneficiază de un tratament mai amplu decât în trecut.

Dialecticul iluminismului ilustrează cu exactitate povestea despre cum omenirea, în loc să intre într-o condiție cu adevărat umană, se scufundă într-un nou tip de barbarism (Adorno, 1997, pg. 206), rezultat din lucrarea rațiunii. Având în vedere perioada de producție a cărții, nu este deloc surprinzător faptul că este profund pesimistă, acesta nefiind atribuit doar prezentului, ci fiind proiectat și mult în trecut.

Dezvoltarea omenirii se bazează încă de la început pe efectele represive ale nevoii sale de a depăși amenințarea naturii externe, deci pe rațiunea instrumentală. Problema este că acest lucru reduce fenomenele diverse, precum utilizarea primitivă a uneltelor sau aplicarea unor concepte științifice foarte dezvoltate, la același numitor comun. Aceasta se bazează, în esență, pe o versiune a voinței de putere a lui Nietzsche, în care identificarea reductivă câștigă asupra aprecierii individului particular și ireductibil, în numele auto-conservării.

Paradoxul aparent, în care o ordine matematică obiectivă este condiția posibilității unei noi libertăți subiective, devine la Adorno o contradicție constitutivă, interpretarea căreia constituie baza înțelegerii sale de muzică în modernitate. Raționalitatea, sursa dialectică a iluminării este, așa cum am văzut, bazată pe dominația subiectului asupra celorlalte, iar dezvoltarea muzicii moderne constă în extinderea controlului subiectului asupra materialului muzical.

De la concluziile semnificative ale lui Adorno, se va realiza o analogie cu experimentele palpabile ale lui Roederer (1995). În cazul acestuia, a existat o expansiune rapidă a constatărilor care accentuează capacitatea cortexului auditiv de a fi adaptat în mod specific muzicienilor interpreți, pentru a procesa și reda sunete muzicale, ajungându-se la performanța actului interpretativ.

3.3 REȚELE ALE GÂNDIRII MUZICALE

În primul val de studii privind expertiza muzicală și arhitectura neurală, s-a constatat că muzicienii, în comparație cu non-muzicienii, sunt superiori în ceea ce privește reacția la prezentarea fluxului de sunet, mai ales atunci când sunetele constau în timbre pe care muzicienii le cunosc cel mai bine. De asemenea, s-a constatat că muzicienii reacționează mult mai rapid la mici confuzii, în special la sunetele relevante muzicale și la schimbări de teren relativ mari, în special în contexte muzicale, aspect observat în lucrările interpretate la pian, alături de corn, în special la muzica lui Mozart. Importanța zonelor auditive emisferice stânga a fost luminată de Donald Hodges (2016), utilizând atât indicii anatomice cât și fiziologice.

Diana Deutsch (2013) a investigat aspectul conform căruia pianistii posedă o precizie specială în prelucrarea informațiilor spațiale de sunet, în comparație cu alți instrumentiști. Potrivit ipotezei lor, corepetitorii au fost considerați superiori în prelucrarea informațiilor spațiale, determinate de răspunsurile creierului la sunetele livrate prin intermediul a șase difuzoare amplasate în față și pe partea dreaptă a subiectului. Informațiile audio sunt prelucrate într-o manieră automatizată, de către muzicieni profesioniști. Deutsch a constatat că muzicienii care practică și interpretează cu mai puțină atenție partitura, facilitează procesarea neurală, în comparație cu anumiți muzicieni, orientați spre partitura muzicală. Această constatare a fost elaborată în continuare de Winckel (2014), care a arătat că discriminația neuronală a unor astfel de melodii transpuse, cu o schimbare a dimensiunii intervalului (mai degrabă decât în conturul melodic), a fost mai rapidă la muzicienii ce folosesc strategii diverse - dar numai după ce au ascultat melodiile (Winckel, 2014, pg. 35).

Fenomenul sonor care este extern corpului nostru - fluctuația presiunii aerului - este considerat un mesaj informațional obiectiv și tot ceea ce se întâmplă odată ce acesta este transformat de către traducător este subiectiv, bazat pe înțelegerea creierului nostru, pe experiența de viață și pe propriile căi favorizate de a obține cunoștințe. Natura subiectivă a percepției a fost considerată un truism, de către savantul Winckel: Nu există o experiență obiectivă. Toată experiența este subiectivă. Experiența exteriorului este întotdeauna mediată de anumite organe de simț și căi neuronale. În acest sens, obiectele sunt creații proprii, iar experiența personală este subiectivă, nu obiectivă.

3.3.1 Funcțiile transdimensionale ale creierului în actul interpretativ

În ciuda accentului pus pe neuroștiințele cognitive asupra aptitudinilor perceptuale la muzicieni, succesul interpretării muzicale nu constă doar în formarea urechii muzicale. Baza creierului pentru o astfel de integrare încrucișată și multimodală a fost de interes crescând în ultimii ani. Prima dovadă a activării paralele în două modalități care se formează automat în creierul muzicienilor, în momentul actului muzical, a fost furnizată de Simone Dalla Bella, între sistemele motorii și auditive (Cross, 2016, pg. 328). Ei au arătat că, la muzicieni, zonele motorii din creier au fost activate prin interpretarea pieselor familiare.

Într-o manieră corespunzătoare, s-a arătat ulterior că în timpul citirii partiturilor, chiar și fără sunete, creierul muzicienilor a reacționat ca și când ar auzi sunetele (Cross, 2016, pg. 329). Ambele constatări au fost repetate și prelungite. Recent, s-a constatat într-o paradigmă longitudinală că, în comparație cu ascultarea și evaluarea materialului muzical, implicarea acțiunilor motorii în timpul învățării perceptuale a îmbunătățit în mod dinamic procesarea auditivă a deviațiilor sonore. Într-un alt studiu, schimbările din activitatea creierului au fost urmărite în detaliu pe parcursul unei perioade de 5 zile, în timp ce subiecții muzicali au învățat o secvență de sunete, interpretând sau doar ascultând. S-a constatat că, după faza de formare, diferite zone ale creierului corticale ale rețelei legate de motor-frontoparietal (regiunea premotorie, fisura intraparietală și regiunea parietală inferioară) au fost activate prin ascultarea melodiei (Duetsch, 2013, pg. 274). Astfel, procesele perceptuale beneficiază de implicarea altor modalități în timpul fazei de învățare și, în plus, învățarea bazată pe acțiune facilitează, de asemenea, zonele de observare a acțiunii sugerate de Seashore (2013, pg. 187).

Studiul rețelelor neuronale, implicate în prelucrarea muzicii, a fost mai puțin studiat decât rețelele lingvistice ale creierului. În ultimele două decenii a existat un interes tot mai mare pentru descoperirea mecanismelor funcționale ale creierului muzical și înțelegerea acelor tulburări în care se distrug regiunile creierului legate de percepția și interpretarea muzicii.

În comparație cu interpretarea din memorie, improvizația modelului a fost asociată cu creșterea activității creierului în mai multe zone motorii (zona cingulară rostrală, cortexul cingulat anterior, cortexul premotor ventral stâng / girusul frontal inferior, cortexul premotor dorsal stâng, cortexul premotor dorsal drept cerebelul stâng).

3.3.2 Rolul partiturii în psihologia pregătirii actului interpretativ

Recunoașterea semnificației din spatele simbolurilor muzicale notate, și anume a conținutului expresiv obiectiv al muzicii, înseamnă a învăța să realizăm melodii canonice, în conformitate cu tradiția lor de performanță și cu stilul expresiv acceptat. Contingenta este ambalată și comercializată ca universalitate și necesitate. Cu toate acestea, dacă nu se invocă tradiții și stiluri de performanță speciale, nu există motive credibile pentru a susține faptul că tiparele ritmice tonale obținute din partiturile unei anumite melodii, oferă anumite cerințe expresive asupra performanței sale.

Autoritatea investită în textul muzical, reprezentată de partitură, în discursurile din jurul performanței muzicii clasice occidentale, funcționează pentru a sancționa performanțele care reprezintă tradiția stabilită ca fiind autentică, negând orice loc interpretării non-standard. Spunând că, atunci când autorii contemporani caută precedentele istorice ale cercetării artistice în practica tradițională de interpretare a muzicii instrumentale, aceștia se gândesc la un singur nume - un singur muzician, pianistul canadian Glenn Gould, care a reușit să facă o carieră diferită. Chiar și atunci când se încearcă identificarea altor interpreți care au făcut carieră fără să se conformeze stilurilor de performanță curente - Rosalyn Tureck, Sergiu Celibidache sau, recent, Ivo Pogorelich - din sute de muzicieni trecuți și contemporani, s-ar putea exemplifica foarte puține figuri.

Creativitatea în interpretarea muzicii clasice, precum și libertatea de exprimare, sunt salutate și apreciate, în limita nedepășirii unor anumite standard și așteptări: cei mai de succes interpreți sunt cei care respectă partitura și indicațiile compozitorului, desigur, cu o notă de originalitate.

În timp ce argumentele filosofice și pozițiile teoretice bazate pe dovezi empirice pot fi și au fost invocate pentru invalidarea acestei ideologii autoritare, care domină practicile artistice în realizarea pieselor muzicale din repertoriul clasic tonal, cel mai eficient și concludent mijloc de a-și dezvălui neadevărul, este instrumentul metodologic care se află în centrul cercetării artistice, și anume practica artistică. Cercetătorul-artist trebuie să studieze atent partitura, să elimine toate marcajele originale și / sau editoriale expresive - inclusiv indicii de tempo, dinamică și de caracter - și să abordeze muzica, astfel încât să audă dincolo de performanțele actuale, pentru a vedea dacă notele și ritmurile notate, implică într-adevăr o singură expresie de performanță

3.4 TALENT ȘI AUTORITATE ÎN PRACTICA MUZICALĂ

Unda socio-economică recentă a neoliberalismului a schimbat în profunzime natura și rolul învățământului superior, în special în Europa. Reprezentând pentru unii un atac neo-capitalist și un program agresiv de reforme (Adorno, 1973, pg. 38), politicile neoliberale s-au asociat cu influența tot mai mare și reprezentarea intereselor de afaceri dar și cu adoptarea practicilor corporatiste în cadrul universităților. Într-un climat în care se așteaptă ca instituțiile de învățământ superior să se implice tot mai mult și să se conformeze obiectivelor economice, sociale și politice naționale și internaționale, autonomia lor financiară și academică a fost amenințată, iar independența cercetării academice este periclitată de o serie de interese economice și politice.

În domeniul performanței muzicale, iau naștere, lent, dezbateri substanțiale și susținute, cu privire la politicile culturale, ideologiile, discursurile academice, teoriile și metodele care modelează cercetarea artistică în acest domeniu. Deoarece există un consens mai mult sau mai puțin stabilit, că una dintre trăsăturile definitorii ale cercetării artistice este explorarea dimensiunii tacite a cunoașterii încorporate în procesele și lucrările artistice, majoritatea proiectelor de performanță muzicală s-au concentrat pe realizarea proceselor artistice ale muzicienilor pentru a explora și a dezvălui tacit, cunoștințe artistice care conduc la performanță (Barrett, 2010).

Sunt apreciate imaginația și originalitatea artiștilor interpreți sau executanți, dar este recunoscut faptul că (în mod normal) acestea servesc muzicii pe care o interpretează, ajutându-i să-și lumineze caracterul sau să facă palpabil conținutul emoțional. În general, se face referire la un aspect negativ al interpretării, atunci când imaginația unui interpret distorsionează sau ascunde detalii ale muzicii. Responsabilitatea artistului este aceea de a realiza intențiile compozitorului, primul pas fiind încercarea de a înțelege muzica, într-un mod complex. Această perspectivă poate fi văzută ca fiind pur și simplu o chestiune de citire corectă a partiturii, cu o conștientizare deplină a nuanțelor sale.

S-a definit creativitatea muzicală, ca proces de folosire a gândirii divergente și a exercitării voinței în crearea unui sunet care nu se conformează unui model cu totul predeterminat (Winckel, 2014, pg. 47). Activități muzicale creative - cum ar fi compusul, improvizația și interpretarea - alcătuiesc un spectru, implicând grade mai mari sau mai mici de creativitate.

3.4.1 Influența contextului asupra actului muzical

Ideologia care influențează tipul și gradul activităților creative într-o anumită cultură muzicală, include credințe specifice culturii în ceea ce privește inspirația, talentul, autoritatea și valorile. De unde vine materialul muzical nou? Cine are abilitatea și permisiunea de a crea, inova sau altera muzica? Care sunt prioritățile și obiectivele muzicii? Răspunsurile la aceste întrebări se bazează adesea pe convingeri adânci, care pot fi considerate de la sine legitimate de argumente puternice bazate pe știință sau religie - de exemplu, părerile predeterminate conform cărora capacitatea creativă este moștenită prin gene sau acordată de Dumnezeu (Clarke, 2004, pg. 245). Toate aceste credințe și atitudini formează posibilitățile (sau lipsa lor) de creativitate în practică.

Multe culturi diferite au convingeri foarte variate despre felul în care funcționează inspirația și de unde sunt dobândite noi idei muzicale, pentru a fi transmise complexității actului interpretativ. Unele noțiuni fac ca procesul interpretativ să pară relativ inaccesibil pentru majoritatea oamenilor și poate împiedica unii muzicieni să încerce drumul performanței în acest domeniu, în timp ce credințele altor culturi pot încuraja activitățile creative pentru majoritatea muzicienilor sau membrilor societății. În culturile occidentale contemporane, miturile populare, perpetuate și legitime chiar și în dicționare, pot face ca acțiunile creative să pară o enigmă. Studiile identifică două convingeri populare despre creativitatea în interpretare: abordarea inspirată, care consideră creativitatea ca fiind în esență misterioasă, chiar super-umană sau divină (Cook, 2017, pg. 139) și viziunea romantică, care susține creativitatea ca fiind un talent înnăscut sau un dar pe care numai oamenii excepționali îl au și pe care alții nu îl pot avea sau învăța. Ea critică aceste mituri populare occidentale, argumentând: “Dacă luăm în serios dicționarul - definiția creativității, a crea sau a forma din nimic, aceasta pare să fie nu numai neinteligibilă, ci și imposibilă” (Cross, 2016, pg. 201).

Sistemele și practicile credințelor occidentale, privind autorizarea selectivă și pregătirea specializată a muzicienilor și actului interpretativ, s-au răspândit și în alte culturi muzicale, în special în ceea ce privește adoptarea sistemului de formare în stil occidental. În cartea sa *Beyond the score*, Cook (2013) a constatat că occidentalizarea a dus deseori la o specializare sporită și la divizarea muncii, canonizarea marilor compozitori și declinul semnificativ al activităților creative cum ar fi improvizația.

3.4.2 Muzicianul prezentului

Muzicienii zilelor noastre și psihicul acestora se lovesc de schimbări dramatice în peisajul socio-cultural și implicit în profesia muzicală, care trece printr-o transformare rapidă. Viața culturală atât de schimbătoare conduce către o deplasare în cariera muzicianului, sugerând modele mult mai flexibile de cariere și o nevoie crescută de aptitudini transferabile. Muzicienii tind spre ideea de propriu angajat, mai mult decât un job stabil, de preferat pentru întreaga viață, astfel antreprenoriatul devenind foarte important. Cariera unui muzician îmbină, de cele mai multe ori, o serie de forme și deviații ale profesiei de bază, toate acestea afectând și ele într-o oarecare măsură psihicul.

Studiul precum cel realizat de către cercetătorul Juslin a concluzionat prin faptul că artiștii prezentului trebuie să funcționeze în diferite contexte culturale, în roluri variate și trebuie să corespundă mediilor înconjurătoare actuale. Acestea tind să se internaționalizeze. Totodată, crește substanțial numărul muzicienilor care sunt provocați să colaboreze cu practicanți ai altor arte, ajungând să traverseze sectoare diverse și deferite de domeniul muzical (afaceri, sănătate, proiecte educaționale, etc.). Astfel, așteptările societății de la muzicieni sunt în continua șlefuire și creștere, excelența avansând și devenind tot mai greu accesibilă. Calitatea artistică crește substanțial. Procesul Bologna a adus o serie de schimbări și în mediul universitar. Problema care se pune privește modul în care viitorii muzicieni profesioniști și instituțiile care îi instruiesc se vor descurca în fața noilor provocări. Un grup de cercetători de la Conservatorul Prince Claus din Groningen și de la Conservatorul Regal din Haga, au lucrat împreună pentru a defini mai clar ideea conform căreia muzicienii învață o viață întreagă (Juslin, 2008). Juslin a afirmat că acest lucru poate avea repercusiuni asupra psihicului instrumentistului. Acesta înțelege conceptul de învățare permanentă în decursul vieții ca fiind unul dinamic, ale cărui caracteristici cheie pot fi critice pentru noi abordări educaționale creative și adaptive, pentru muzicieni (Juslin, 2002).

Îmbunătățirea învățatului continuu și implementările lui sunt investigate în acest studiu la niveluri diverse, pornind de la organizații educaționale, curriculum, până la profesori, studenți și absolvenți. Acest aspect implică crearea unor medii de adaptare a procesului de învățare, în care studenții unei universități de muzică să fie capabili să funcționeze optim într-o eră profesională aflată în continuă schimbare.

3.5 ACTUL INTERPRETATIV ȘI GENERAREA EMOȚIEI: STUDIU DE CAZ

Studiul de caz ce vizează percepția afectivă a sunetului, implică emoția și actul interpretativ. Sunt analizate diferite metode utilizate în mod obișnuit pentru a măsura conținutul afectiv perceput al muzicii și este introdusă o procedură alternativă - denumită metoda expunerii progresive. Deși metoda expunerii progresive are propriile limitări, ea oferă și o serie de avantaje. După descrierea metodei de expunere progresivă, se efectuează un studiu care folosește această nouă metodă. Experimentul implică subiecți testați și interpretarea proprie a părții a doua din sonata „Patetica”, Nr. 8, Op. 13, în do minor, compusă de Ludwig van Beethoven.

Studiul de caz aferent acestui capitol dorește să introducă în interpretarea personală un experiment, bazat pe metoda expunerii progresive. Astfel, în cadrul unei grupe de studenți ai Facultății de Muzică din Brașov, grupă alcătuită din 10 studenți, am interpretat partea a doua din sonata „Patetica”, Nr. 8, Op. 13, în do minor. Aceasta a fost împărțită în pasaje, asemănătoare ca timp, subiecții trebuind să își expună emoțiile și trăirile prin intermediul chestionarelor, pentru ca apoi să fie analizate datele.

A fost aleasă această metodă pentru a îmbina paradigma clasică și cea continuă, în care există o serie de impedimente, ce vor fi evitate prin metoda de expunere progresivă (PEM). În mod esențial, metoda de expunere progresivă împarte o mișcare sau un fragment lung în bucăți mai mici, experiment realizat prin intermediul subiecților și al interpretării lucrării muzicale alese. Mai multe evaluări sunt colectate pe parcursul întregului pasaj, astfel existând capacitatea de a observa diferențele în conținutul afectiv din diferitele porțiuni ale muzicii (Juslin, 2002). Există mai multe moduri în care se poate realiza împărțirea muzicală a lucrării. O abordare ar selecta pasaje care acoperă o unitate muzicală definită teoretic, ca o frază, un motiv, un număr de corzi sau o secțiune muzicală, care se termină cu o cadență. În timp ce această abordare ar avea avantajul de a fi corectă din punct de vedere muzical, ea are o serie de dezavantaje. Ar putea rezulta fragmentarea pe o lungime mult prea mare a muzicii, ceea ce ar putea fi un efect confuz asupra conținutului afectiv perceput al acestor fragmente. De exemplu, un segment mai lung ar putea prezenta o gamă mai largă de conținut afectiv, față de un pasaj mai scurt. În plus, excluderea limitelor segmentului ar prejudicia în mod sistematic fragmentele - de exemplu, afectul provocat de finalul de frază, ar fi probabil mai mare dacă fiecare extras s-ar încheia cu o limită a segmentului. O abordare alternativă ar folosi

fragmente de aceeași lungime. Un avantaj al unei astfel de abordări ar fi capacitatea de a controla lungimea fragmentelor. În plus, definirea limitelor pasajelor în funcție de timpul scurs, mai degrabă decât în funcție de caracteristicile muzicale, nu ar afecta în mod sistematic, evaluările afective prin includerea sau excluderea anumitor elemente muzicale din fragmente. Mai mult, această abordare nu se bazează pe interpretări teoretice controversate, referindu-se la limitele segmentului.

Pregătirea studiului a generat o listă eclectică cu cincisprezece termeni afectivi. Acești termeni au fost aleși și dezvoltati în răspunsurile oferite de către participanți. Merită să comparăm termenii afectivi produși în acest studiu cu cele trei modele emoționale discutate până acum.

Din emoțiile de bază, doar *fericit* și *trist* apar în sugerările *fericit / bucuros* și *trist / depresiv / tragic*. Nu există nici o înfățișare de furie sau teamă. Termenii derivați pot fi plasați pe modelul bidimensional. Lista experimentală pare a fi adecvată mișcării care trebuie analizată. Deși fragmentele au fost alese în mod special pentru a acoperi o gamă largă de secțiuni în cadrul mișcării, ele au fost alese dintr-un set de fragmente, definit prin limite arbitrare. În discuțiile post-experiment, unii dintre participanți au menționat în mod explicit limitele fragmentului, ca fiind cele care au contribuit la modul în care au descris conținutul afectiv al fragmentelor.

O consecință interesantă a selectării muzicienilor din cadrul mediului universitar, a fost o familiarizare profundă cu această lucrare. Dintre cei zece participanți, opt știau că era o sonată Beethoven, iar șase știau care este sonata aleasă. Această familiaritate a determinat participanții să analizeze nu numai fragmentul pe care l-au auzit, ci și materialele contextuale care preced și urmează în acest fragment. În scopul acestui studiu, acest tip de context implicit nu a fost o problemă, deoarece obiectivul a fost acela de a ajunge la o listă de etichete afective corespunzătoare lucrării.

Toate considerentele prezentate ridică întrebări importante cu privire la capacitatea muzicii de a descrie emoțiile și la cât de puternic este rolul muzicii în evaluarea conținutului afectiv perceput. Consider importante studiile de acest gen, urmând o continuare a cercetărilor în cariera ce vizează latura experimentală, imperios necesară în cariera muzicianului interpret.

3.6 VIRTUOZITATEA EXPRESIVĂ A ACTULUI INTERPRETATIV

Influența muzicii asupra psihicului este strâns legată de câteva aspecte principale, ce vor fi analizate în continuare. Primul prezentat va fi textualitatea muzicii, aceasta fiind deosebit de importantă, mai ales în cadrul unui experiment. Interpretul este mai mult decât un mijlocitor între public și compozitor. Acesta își va aduce aportul, tocmai prin originalitate și prin puterea imaginației. Pianistul devine și orchestrator, element ce prezintă subiectul celui de al doilea aspect analizat. Înțelegerea textului muzical se va face prin comparația muzicii cu gramatica, vizând elemente ce țin de sintaxă și morfologie, unde se va face și o paralelă cu gramaticile lui Chomsky. Toate acestea conduc către virtuozitatea expresivă, marcând actul interpretativ, fie în cadrul recitalului propriu-zis, fie în experimente precum cel anterior.

Virtuozitatea expresivă reprezintă o trăsătură prea rar conștientizată, aceasta nefiind dobândită prin simplul studiu, prin aplicarea exercițiilor care duc la dobândirea virtuozității propriu-zise. Acest concept vizează posibilitatea de a face exerciții de imaginație și de a transforma recitalul pianistic, într-o orchestră, în care interpretul este foarte conștient de o serie de reguli, de seturi gramaticale, de analogii cu vorbirea, astfel dobândindu-se vocalitatea. Pianistul dorește să expună pe pian ceea ce flautul ar numi sunet exotic, vioara ar suspiņa, claviatura fiind cadrul ideal în care acestea pot imitate și înlocuite, ajungându-se la procedee gramaticale, atât în cadrul materialului sonor, cât și în adevărate inversiuni orchestrale. Următoarele subcapitole vor face o scurtă analogie cu gramatica, în care conceptele lui Chomsky au o importanță deosebită, conducând apoi către exercițiul de imaginație transformat în realitate, în care sonata Patetica este transpusă în varianta pentru orchestra, atât pentru ansamblu amplu, cât și doar pentru cvartet de coarde, în cazul părții a treia, de o expresivitate deosebită. Pianistul nu devine doar un virtuoș al seturilor tehnice, ci și al seturilor expresive, acestea îmbinate transmițând mesaje precum în cazul experimentului anterior.

Se va apela la sintaxă, la morfologie, acestea fiind elemente ale textualității, aplicată în cazul materialului sonor. Asemenea vorbirii, muzica are un set clar de reguli și un vocabular, pianistul fiind cel care va transforma frazele într-un text și nu un non-text, prin realizarea coerenței muzicale.

3.6.1 Textualitatea materialului muzical

Actul pianistic a fost pus sub lupa textualității. Sonata Patetica a fost descompusă, astfel încât până la prezentarea în cadrul experimentului, au fost analizați mai mulți parametri. Asemenea tuturor regulilor care definesc noțiunea de textualitate, muzica prezintă un șir de elemente, care îi conferă aspectul de text – muzical (în cazul de față).

Sonata are un vocabular - note și motive muzicale, acestea fiind combinate de către compozitor, formându-se texte. Dovada clară existenței textului muzical este reprezentată de cel puțin o propoziție, respectiv frază muzicală.

Definind materialul muzical, acesta va fi caracterizat prin înșirui de unități lingvistice, legate bineînțeles, prin reguli gramaticale, considerate particularități ale muzicii. Această coeziune este asigurată de caracterul unitar al lucrării muzicale.

În vederea interpretării sonatei în cadrul experimentului, s-au analizat trăsăturile coeziunii muzicale. Astfel, textualitatea muzicii este ilustrată prin:

- repetiția elementelor de tip lexical;
- paralelism, repetându-se scheme în care sunt înlocuite elemente;
- parafraza (conținutul se repetă dar exprimarea este diferită);
- elipse (materialul sonor se repetă dar vor fi omise anumite elemente de structură).

Interpretul trebuie să distingă textele și non-textele, în funcție de criterii formale. Analizând sonata, pianistul descoperă conectorii textuali, astfel încât este esențial să lege propozițiile muzicale nu în fraze ci în texte, întregul material sonor fiind o înșiruire de propoziții juxtapuse.

În urma delimitării elementelor textului muzical, muzicianul complet descoperă multitudinea trăsăturilor ce caracterizează propozițiile din cadrul aceluiași text, ajungându-se la ceea ce denumeam ca fiind o coeziune de idei muzicale.

Se ajunge astfel la natura semantică a sonatei lui Beethoven, în care toate aceste particularități definesc textualitatea materialului sonor, repetițiile, parafrazele și elipsele fiind condiții ale gramaticilor muzicale. Facând analogie cu ideile expuse de N. Chomsky (1957), gramaticalitatea secvențelor nu implică lungimea propozițiilor, ci simpla natură a acestora.

3.6.2 Sintaxa și morfologia muzicii

Interpretul complet va lua în calcul și parametri ce țin de sintaxa și morfologia materialului sonor. Se dorește înțelegerea sonatei Patetica, percepută ca text, după cum s-a demonstrat anterior, fiind o entitate sintactică distinctă. Pornind de la înțelesul noțiunii de sintaxă, pianistul devine conștient de totalitatea regulilor de construire a propozițiilor și frazelor (N. Chomsky, 1957). Cercetătorul tratează tipuri variate de gramatici generative, care au luat naștere în deceniile anterioare, existând astfel gramatici categoriale, transformaționale, etc. Cunoscând aceste noțiuni, muzicianul va putea realiza mai ușor analogii ale muzicii cu gramaticile, determinând modurile prin care se construiesc propoziții și fraze muzicale, în cazul de față, având un număr de cuvinte, respectiv sunete și note muzicale, înlănțuite într-un vocabular. Pianistul nu se va limita la gramaticile de acest tip ci se va orienta și spre limbajul natural, asemenea lui N. Chomsky, el fiind preocupat a surprinde acest aspect în termenii gramaticali. Datorită lui N. Chomsky, s-au introdus o serie de elemente sintactice și morfologice, astfel realizându-se o corelare între structurile de tip semantic și cele fonetice de suprafață, element ce se vizează și în actul interpretativ. Astfel, pianistul va da dovadă de vocalitate în interpretare, gramatica muzicală nefiind altceva decât înțelegerea muzicii ca modalitate de expunere a cuvintelor și propozițiilor muzicale, în același mod expresiv, precum în vorbire.

Sintaxa și morfologia muzicii sunt elementele care conduc către coerența textului muzical, trăsătură ce ar trebui să caracterizeze înșiruirile de propoziții și fraze. Această coerență întregește materialul sonor, prin proprietățile sale semantice, regăsite în toate frazele, ajungându-se la o legătură prin semnificația fiecărei fraze muzicale. Definindu-se sintaxa textului, se va întări ideea de textualitate muzicală, astfel încât se realizează raportul dintre conformitatea felului în care frazele muzicale se succedă și așteptările legate de această înlănțuire. În cadrul textului muzical, este acceptat un grad de disconformitate în raport cu așteptările, acest aspect netransformându-l în non-text. Astfel, interpretul va dispune de un sistem de norme, ajungându-se la conceptul de permisiune, analizat și de N. Chomsky (1965), referindu-ne în general la o pluralitate de norme în cadrul comportamentului analitic al interpretului. Muzicianul devine astfel gramatician, împărțind textul muzical în părți de vorbire, apoi părți de propoziție, înțelegând importanța categorizării ideilor și elementelor vocabularului muzical.

3.6.3 Pianistul complet

Interpretul care aplică modelul gramaticilor muzicale, nu se va limita la simpla analiză a lucrărilor interpretate, ci va înțelege pe deplin ceea ce compozitorul a dorit să transmită. În pregătirea sonatei Patetica, a fost utilizată o metodă inovatoare, și anume încercarea orchestrării materialului pianistic. Se propune acest sistem complex, cuprinzând training mental, gramatică muzicală, textualitate a materialului sonor și virtuozitate expresivă, o metodă revoluționară și originală, în care pianistul pătrunde în modelele muzicale și le transpune într-o adevărată orchestră.

Sonata Patetica permite sistemul orchestrării, prin bogăția texturii. Astfel, a fost prezentată introducerea sonatei, în care fiecare voce a fost preluată de un instrument, interpretul încercând apoi să redea aceeași senzație de vocalitate și în cazul actului pianistic. Exercițiul poate fi efectuat doar mental dar se poate recurge și la surprinderea ideilor pe partitură, prin distribuirea materialului sonor, diferitelor instrumente specifice orchestrei.

Pentru a înțelege întregul context, pianistul complet ar trebui să realizeze și o paralelă a muzicii, cu ceea ce înseamnă climatul cultural al anului creației studiate. Astfel, Patetica a fost compusă în anul 1798, făcând parte din cele 32 sonate compuse în perioada 1795-1822. Ludwig van Beethoven nu obișuia să ofere titluri lucrărilor sale însă Patetica a fost o excepție, tocmai pentru a sublinia nota de dramatism. S-ar putea realiza o conexiune între această sonată și mișcarea literară *Sturm und Drang*. Ar trebui menționați J. Goethe și F. Schiller, aceștia colaborând între 1794 și 1805, perioadă intitulată Clasicismul de la Weimar. Anul 1798 este adesea văzut ca fiind începutul romantismului în literatură, fiind bine cunoscut decalajul între perioadele muzicale și cele din pictură sau literatură. În acest an au fost publicate Baladele lirice, cuprinzând poeziile lui W. Wordsworth și S. Coleridge. Tot acest an marchează și puternice trasături romantice în pictură, unde Francisco de Goya picta Sabbathul vrăjitoarelor, parodiind și inversând gesturile rituale. Trasându-se direcțiile din arta anului 1798, se păstrează decalajul dintre muzică și pictură sau literatură însă resimțirea accentelor romantice din sonata Patetica este evidentă.

Având toate aceste cunoștințe, instrumentistul va lărgi cadrul cultural, ajungând la elemente de orchestrație și aspecte ale climatului muzical în raport cu artele paralele.

CAPITOLUL 4: ANXIETATEA DE PERFORMANȚĂ: CERCETĂRI

4.1 PREAMBUL

Performanța, indiferent dacă muzicală sau sportivă, ar putea să se confrunte cu un grad de stres. Răspunsul la stres pregătește sistemele metabolice ale organismului pentru activitate și deci este necesar pentru interpretarea de top. Dacă senzația de pe scenă este de prea multă relaxare sau este letargică, performanța va rămâne destul de fragilă, chiar dacă solistul este foarte competent din punct de vedere tehnic.

Pentru o performanță cu adevărat excelentă, sunt necesare nu numai toate resursele legate de aspectele fizice ale interpretării, dar este, de asemenea necesar, ca solistul să fie alertat sau încărcat, din punct de vedere mental (Cook, 1992, pg. 129). Prin urmare, ne putem imagina o relație între nivelul teoretic de stres și de calitatea performanței. Aceasta din urmă crește o dată cu stresul până la un anumit nivel, dincolo de care va scădea pe măsură ce simptomele fizice ale stresului devin din ce în ce mai dăunătoare.

Acest capitol își propune o prezentare a elementelor legate de anxietatea de performanță și un studiu de caz ce va prezenta strategii de ameliorare a stresului, prin antrenament mental.

Se vor putea observa efectele benefice pe care le are această metodă, fie că este vorba de actul instrumental propriu-zis, fie pregătirea lui și alte probe, asemănătoare examenelor. Toate acestea prezintă un grad de stres, care dacă nu este evitat, poate conduce către anxietatea de performanță.

Pe măsură ce instrumentistul devine mai experimentați, ar trebui să dobândească strategii pentru a face față provocărilor. Simptomele fizice ale stresului legat de performanță, pot sau nu pot scădea, dar modul în care organismul răspunde sau exploatează aceste modificări (Zentner, 2011, pg. 381) în avantajul lui, cu siguranță nu se va deteriora.

S-au efectuat o serie de cercetări înaintea studiului de caz, pentru a se trasa o direcție optimă, în vederea ameliorării anxietății, în cazul subiecților aleși.

4.2 STRESUL ACUT ÎN CADRUL PSIHOLOGIEI MUZICALE

Există o serie de cercetări și dovezi ce reflectă manifestările fizice ale stresului acut în actul interpretativ. Studiile demonstrează că anxietatea apare cel mai frecvent la interpreții care se auto-absorb și au stima de sine scăzută. Stresul poate fi acut, adică, un răspuns pe termen scurt la evenimente izolate. Cu toate acestea, el poate, de asemenea, crea stări în care organismul este menținut astfel pentru perioade lungi de timp (zile, săptămâni sau luni), iar acest lucru poate avea consecințe serioase pentru sănătate.

Alte cercetări demonstrează faptul că pentru mulți muzicieni, originea stresului este găsită la locul de muncă, în cazul în care aceștia își petrec o mare parte din prima jumătate a zilei. Persoanele aflate în funcții superioare vor provoca în mare parte, o stare de tensiune și implicit, stres (Nyklicek, 2003). În mod ironic, comportamentul tiran poate proveni dintr-un sentiment de nesiguranță cauzat de neîndeplinirea așteptărilor sau exigențelor superiorilor. Stresul cronic poate fi, de asemenea, un simptom auto-generat de anxietatea ca și trăsătură, care rezultă din sentimentul de nepotrivire. Suferindul poate simți faptul că performanțele sale nu se ridică la standardul existent sau colegii pot critica abilitățile sale, indiferent dacă acest lucru are sau nu o bază. Cu toate că stresul este asociat în primul rând cu propria minte, acesta poate fi generat și de alte cauze.

Inițial, termenul *stres* a fost folosit pentru a explica forțele care pot pune presiune pe o structură, asemănătoare unei bucăți de metal care se poate sparge ca sticla, dacă se atinge un anumit prag. Conceptul actual de stres s-a dezvoltat din lucrarea lui Hans Selye (1936), care a descris stresul ca fiind un sindrom de adaptare generală. În conversațiile zilelor noastre, stresul este interpretat ca un dezechilibru între forțele externe dar și o capacitate individuală de a face față acestor forțe externe (Lazarus, 1982). Motivele stresului implică de obicei ideea de nouitate, de impredictibilitate. Caracterul subiectiv al acestor factori de stres se referă la faptul că ceea ce este perceput ca fiind stresant, nu prezintă același grad pentru fiecare persoană. Atunci când individul este supus stresului, sunt declanșate două căi; axa simpatic-adrenal-medulară (axa SAM) și axa hipotalamo-hipofizo-adrenalină (axa HPA). Axa simpatic-adrenal-medulară dă naștere unei creșteri a adrenalinei circulante, care este eliberată din medula glandelor suprarenale. Axa hipotalamo-hipofizo-adrenalină dă naștere unei creșteri a glucocorticoizilor circulanți, cum ar fi cortizolul hormonului de stres, de la cortexul glandelor suprarenale.

4.2.1 Studii anterioare în anxietatea de performanță

Emoțiile sunt trăite într-o confruntare cu o situație îngrijorătoare. Frecvența cardiacă va crește și va deveni mai puternică, astfel încât se vor simți bătăile (Zentner, 2008). Individul începe să transpire dar pentru că pielea nu a fost încălzită prin activitatea mușchilor, această sudoare se va resimți ca fiind rece iar respirația devine rapidă și superficială, uscându-se gura. Dacă individul tremură, aspectele fizice ale interpretării pot deveni dificile (Windsor, 2004). În plus, mintea poate părea ca fiind goală (un eșec al memoriei de lucru), astfel încât muzica și toți parametri ce trebuiau luați în calcul, pot fi imposibili de amintit.

Un studiu din 1987, realizat în cadrul Conferinței Internaționale a muzicii simfonice și operi (ICSOM), a fost considerat, în ultimii 30 de ani, drept cel mai realist indicator în ceea ce privește muzicianul și problemele sale. S-a efectuat o actualizare, în anul 2015, cu sprijinul ICSOM, căutându-se profesioniști din SUA, Marea Britanie și Australia, pentru a se realiza un nou sondaj. Acesta a încercat să ilustreze schimbările survenite în rândul experiențelor muzicienilor, temerile legate de performanță și modul de abordare al acestora. Rezultatele au fost analizate și prezentate de către profesorul Aaron Williamon și echipa sa de la Centrul de Științe de Performanță, de la Royal College of Music din Londra.

Toate formele negative ale anxietății de performanță muzicală sunt legate de presiunea percepută, în timp ce creșterea este legată de sprijinul perceput. În plus, modul în care muzicienii se identifică cu instrumentele lor, este legat de bunăstarea profesională și de anxietatea în performanța muzicală. Muzicieni care și-au perceput instrumentul ca a fi o parte din ei, prezintă caracteristici avantajoase pentru o interpretare calitativă. Presiunea și suportul perceput, precum și identificarea cu instrumentul, ar putea fi astfel puncte de ancoră valoroase în tratamentul anxietății și în lupta pentru o mai mare stare de bunăstare profesională a muzicienilor. Stresul acut și cronic, ca precum MPA, afectează mai multe procese (cognitive, endocrine, comportamentale) și chiar funcții ocupaționale.

Potrivit sondajului efectuat pe aproximativ 2000 de muzicieni profesioniști, cel mai mare eșantion de până acum, realizat în cadrul Conferinței Internaționale a Simfoniei și Interpretărilor de Operă (ICSOM), s-a constatat că 24% dintre participanți au suferit de frica de scenă, 13% au raportat anxietate acută și 17% au raportat depresie (Fishbein, 1988). Cele mai înalte niveluri ale anxietății de performanță sunt, în general, declanșate de performanțele solo, în timp ce muzicienii din orchestre au evaluat audițiile ca fiind cele mai stresante.

4.2.2 Consecințe fiziologice ale stresului survenit în performanță

În ceea ce privește stresul cronic, pot apărea simptome suplimentare. Una dintre acestea este denumită somatizare, care se manifestă prin apariția unor simptome fizice care, în timp ce sunt reale pentru suferind, nu au nici o bază organică. Aceste simptome pot include durerea (de exemplu, în piept sau abdomen), dureri de cap sau oboseală.

Analizând datele conform cărora stresul a fost experimentat încă din copilărie și adolescență, se poate ajunge la cronicizarea acestui fenomen.

Somatizarea este unul dintre motivele pentru un diagnostic precis pentru bolile muzicienilor (de exemplu, dureri de braț sau mână) poate fi dificil de pronunțat și trebuie să se bazeze pe un istoric complet și o apreciere corectă a tuturor factorilor relevanți pentru stilul de viață.

Stresul cronic poate duce la o reducere a eficienței sistemului imunitar, având ca rezultat o sensibilitate crescută la infecții (Gabrielsson, 2011, pg. 54). De exemplu, studiile realizate pe studenții la medicină aflați în sesiune și alte condiții stresante, au demonstrat că aceștia au o șansă crescută de a fi victimele unor infecții virale, cum ar fi herpesul, febra glandulară (mononucleoza), sau infecții ale gâtului (Karageorghis, 2008).

Pe termen lung, stresul poate induce sau agrava o serie de alte probleme de sănătate. Cerințele sporite pot afecta ritmul inimii și construcția vaselor de sânge și pot contribui la hipertensiune arterială, apariția migrenelor și a bolilor de inimă. Stresul poate avea efecte negative și asupra sistemului gastro-intestinal. Aceasta poate duce la acumularea acidului excesiv în stomac, ceea ce poate provoca ulcere gastrice și boli de colon (Nyklicek, 2003).

Acestea pot fi asociate cu refluxul gastroesofagian, în care acidul conținut de stomac crește până în esofag. Acest lucru provoacă arsuri la stomac și irită mucoasa esofagului, putând avea consecințe întâlnite în special la soliștii vocali.

Cei care reușesc să intre în domeniul extrem de competitiv al muzicii clasice, trebuie să prezinte nu doar atribute precum determinarea și rezistența, ci și abilități cognitive, sociale, motorii - specifice instrumentului, abilități de adaptare adecvate cerințelor psihologice ale interpretării în public, dar și capacitatea de a-și gestiona timpul și de a fi responsabili pentru sănătatea fizică și psihică. În timp ce muzicienii se clasifică în topul meseriilor cu un înalt nivel de satisfacție profesională, aceștia sunt, de asemenea, în topul celor cinci grupuri care au un grad înalt de risc și predispoziție către bolile mintale.

4.3 AMELIORAREA ANXIETĂȚII PRIN ANTRENAMENT MENTAL: STUDIU DE CAZ

Training-ul mental în procesul educațional modern al ameliorării anxietății este deosebit de important, ilustrând un pilon important în evoluția acestuia. În muzică, *mental training* reprezintă punctul de pornire în abordarea repertoriului muzical, în construcția interpretării, în memorizare dar și în ceea ce vizează aspectele prezentării în fața publicului, prezentând un grad redus de stres. Acest studiu investighează eficiența training-ului mental în anxietate, în vederea cuprinderii a 3 planuri: aspecte tehnice și interpretative, proiectarea unui eveniment și evaluarea unei acțiuni publice, evaluând două grupe de studenți.

Studenții care, pe parcursul unui an universitar au avut în programă analizele schenkeriene, au fost împărțiți în două grupe. S-a observat evoluția acestora, pe toate cele trei planuri propuse, prima grupă aplicând training-ul mental, spre deosebire de cea de a doua grupă, aceasta din urmă neapelând la o pregătire mentală. Anxietatea și gradul de stres au fost puternic resimțite în a doua grupă, în special la probele care nu permit o pregătire în prealabil. Primul plan are ca scop citirea la prima vedere a Preludiului No.1, în Do Major, BWV 846 de J.S.Bach. Cei zece studenți sunt pianști și nu au studiat acest preludiu până în prezent. A doua probă a constat în pregătirea unui micro recital, în care studenții au interpretat preludiul, finisat și redat din memorie. Pregătirea grupei întâi a fost organizată prin intermediul proiectării mentale a recitalului, pe când grupa a doua nu a aplicat acest procedeu. Proba a treia a constat în recitalul propriu-zis și evaluarea acestuia, prima grupă filtrând această etapă prin filonul training-ului mental. Acest experiment s-a întins pe perioada unei singure săptămâni. Grupa întâi a beneficiat de training, în vederea eficientizării timpului și efortului depus pentru parcurgerea celor trei etape, reducându-se astfel gradul de stres, însă celor din a doua grupă nu li s-a oferit soluția folosirii acesteia, ci a rămas la latitudinea lor dacă au utilizat-o sau nu. Rezultatele acestui studiu au demonstrat importanța training-ului mental în activitatea unui instrumentist, scăzând riscul apariției anxietății, fie că este vorba de studiul general al unei partituri, fie proiectarea unui recital. Capacitatea relativ egală a celor două grupe a demonstrat însemnătatea proiectării mentale în anxietate, în vederea obținerii unor rezultate ce vizează performanța, pe când simpla pregătire, de multe ori mecanică, nu conduce către excelență, ci către un nivel mediu, marcat de stres și nesatisfăcător pentru o societate aflată în continuă dezvoltare și ascensiune.

4.4 TRATAMENTUL ANXIETĂȚII DE PERFORMANȚĂ

În urma studiului efectuat, consider deosebit de important a introduce acest subcapitol, care tratează subiectul sensibil al metodelor diverse de reducere a anxietății de performanță.

Tendința generală observată în aceste studii conduce către concluzia conform căreia anxietatea în interpretare nu este legată într-un mod direct de manifestările fiziologice ale stresului. Acest lucru subliniază importanța anxietății ca trăsătură, fie intrinsecă sau întărită de experiență. Este cunoscută teoria conform căreia un anumit grad de stres este necesar pentru a susține un nivel ridicat al performanței și acest lucru este recunoscut de către artiști (Huron, 2010). Factorul decisiv este, prin urmare, modul în care răspunde fiecare muzician la nivelul de stres.

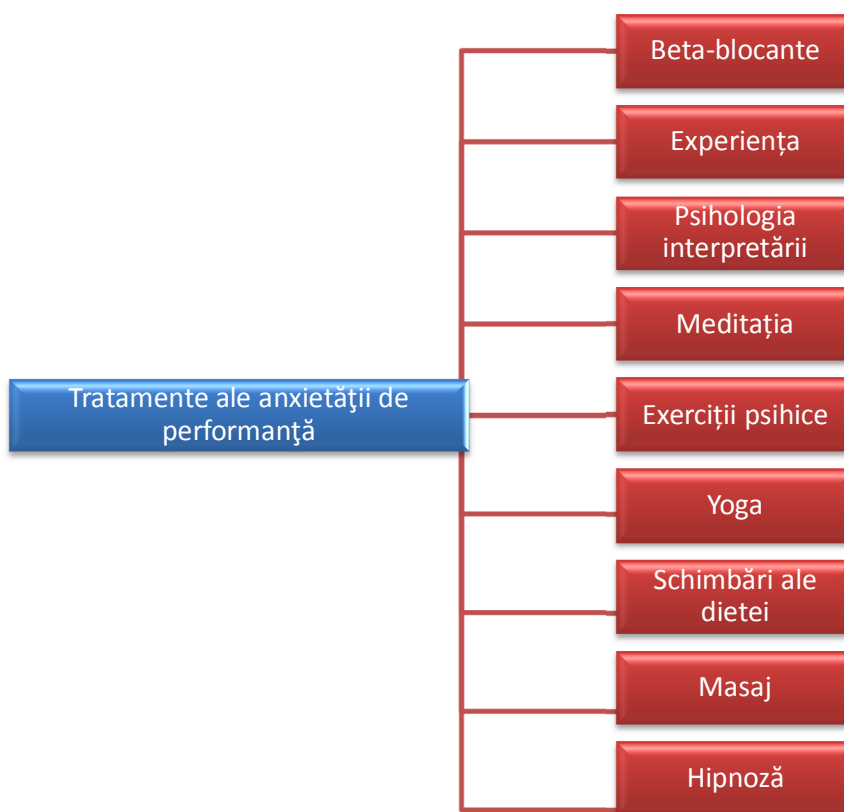


Fig. 4.1. Tratamente eficiente în anxietatea de performanță (conform studiului din cadrul ICSOM, 2015)

4.4.1 Conștientizarea existenței anxietății în cariera muzicianului

O abordare preventivă începe cu identificarea sursei. În timp ce studiul este, fără îndoială, cel mai important, atunci când se apropie un concert, multe cercetări sugerează că, de asemenea, performanța este influențată și de ceea ce se întâmplă în interiorul muzicienilor. Studii recente evidențiază impactul pe care acest aspect îl poate avea. Se va menționa și valoarea abordării specific, în strategiile de tratament.

Într-un studiu publicat în revista *Psychology of Music* în 2011, trei cercetători din Marea Britanie au comparat experiențele de anxietate percepute în cazul diferitelor tipuri de muzicieni, printre care clasic, jazz și popular. În cazul tuturor participanților, performanța solo a provocat mai multă anxietate decât performanța în grup. În plus, muzicienii clasici au avut tendința de a raporta niveluri mai ridicate de anxietate. Cercetătorii au ajuns la concluzia conform căreia contextul tradițional formal al performanței clasice poate crea presiuni suplimentare și poate crește nivelele de anxietate. Această anxietate mai mare este legată de performanța solo (vs. grup) și contextele clasice (față de cele informale), aspect raportat în multe cercetări anterioare. Acestea reprezintă în mod clar factori situaționali. O mai mare stăpânire a muzicii (a sarcinii) prin practică nu se referă la sentimentul intenționat al unei performanțe solo publice sau la o presiune suplimentară, care poate fi adusă prin setări de concert oficiale. În schimb, muzicienii pot face față stresului situațional prin repetiții mintale, în care încearcă să rămână calmi, imaginând în mod viu aspecte ale performanței publice. Când anxietatea situațională este deosebit de debilitantă, artiștii interpreți sau executanți pot alege un program de desensibilizare sistematică. În această abordare a tratamentului, muzicianul efectuează o serie de performanțe, învățând să-și controleze excitația fiziologică, progresând treptat.

Memoria senzorială are un rol hotărâtor în nivelul stresului și în capacitatea individului de a manageria cât mai bine situațiile dificile. Memoria senzorială (sau memoria ecologică) este o reprezentare precisă a memoriei auditive, vizuale dar și a stimulilor somatosenzoriali, care durează câteva secunde. Studiile comportamentale sugerează faptul că memoria senzorială constă în două componente: prima este o reprezentare extrem de tranzitorie și precisă a elementelor de stimulare fizică (în ordinea sutelor de milisekunde) și cea de a doua reprezintă un depozit de durată mai lungă, care conține caracteristici abstracte ale stimulilor.

4.5 OBSERVAȚII GENERALE PRIVIND EFECTUL ANXIETĂȚII ÎN INTERPRETARE

Expertiza muzicală ce privește actul interpretativ din cadrul recitalului instrumental, are amprente sale atât în funcția, cât și în structura creierului. Au fost explorate aspecte ce țin de creierul uman și de funcțiile senzoriale sau cognitive, esențiale în comportamentul și performanțele muzicale. Atât funcția, cât și structura creierului pot fi modelate de existența și chiar de tipul de abilități muzicale (Shove, 1995), aceste aspecte putând contribui la conștientizarea apariției anxietății în interpretare. În ciuda caracteristicilor lor tacite, noțiunile reprezintă un rezultat relativ recent al utilizării elaborate a metodelor empirice ale științei creierului, pentru a descoperi modurile în care creierul uman interacționează cu informațiile muzicale, în cadrul susținerii actului interpretativ. Aceste descoperiri paralele își extind constatările în alte domenii ale neuroștiințelor cognitive, subliniind capacitatea vastă neuroplastică a creierului, de a se adapta mediului înconjurător și cerințelor stabilite de acesta. Cercetarea empirică în neuroștiința expertizei muzicale a actului interpretativ, a fost inițiată în două moduri diferite, și anume în domeniile auditive și somatosenzoriale, cu mai mult de 10 ani în urmă. Lucrările de pionierat ale lui Bob Snyder (2016) au arătat că în ambele modalități, zonele corticale care primesc intrarea sunetului (cortexul auditiv în lobul temporal) și cele care reprezintă vârful degetelor (cortexul somatosenzorial alături de girusul precentral), sunt mult mai dezvoltate în cazul muzicienilor, în comparație cu simplii pasionați ai acesteia. Mai mult decât atât, deoarece vârful degetelor aveau reprezentări inegale ale creierului între cele două mâini ale violonistului, descoperirile din cortexul somatosenzorial au fost atribuite formării muzicale. Deși au fost implementate și evaluate multe intervenții menite să reducă sau să împiedice anxietatea de performanță, în cazul muzicienilor profesioniști, este dificil a exista concluzii ferme, deoarece o serie de studii raportate au lipsuri din punct de vedere metodologic. Limitările recunoscute de autori includ designul, participării, caracteristicile de intervenție și măsurarea rezultatelor.

Anxietatea poate aduce îmbunătățiri actului artistic, și în multe cazuri poate deveni utilă, deși este dificil să se izoleze ingredientele active în intervenții complexe, mai ales atunci când sunt implicate elemente comportamentale cognitive, există o serie de metode și medicamente, în ceea ce privește gestionarea anxietății de performanță, după cum au fost prezentate anterior. Investigații riguroase sunt în plină desfășurare iar literatura de specialitate este constant îmbogățită în acest sens.

CAPITOLUL 5: CREATIVITATE, PERFORMANȚĂ ȘI PROIECȚIE MENTALĂ

5.1 PREAMBUL

Actul interpretativ implică nu numai nivele foarte ridicate de îndemânare tehnică și dexteritate fizică, ci și exprimarea emoțiilor și a sentimentelor, care în trecut au fost zone notorii de cercetare psihologică, creativitatea, performanța și proiecția mentală, aflându-se în strânsă legătură.

Studiul de caz prezentat în acest capitol se bazează pe un interviu realizat cu trei muzicieni, aceștia vorbind despre importanța proiecției mentale, în activitatea lor.

Training-ul mental reprezintă unul dintre aspectele esențiale în activitatea oricărui profesionist. A fi un bun interpret și muzician înseamnă integrarea și dezvoltarea unui întreg, format din minte și corp, aflate în interdependență. Este o relație de egalitate, fără posibilitatea dominării uneia dintre părți, acestea trebuind antrenate împreună, într-un mod echilibrat. Mintea ne permite să analizăm structura și armonia muzicii și înțelegerea caracterului și stilului acesteia. De asemenea, ne permite să o învățăm și memorizăm. Tehnicile training-ului mental și ale pregătirii fizice trebuie antrenate prin exercițiu și practică, tinzând astfel către cele mai înalte culmi ale abilității chinestetice.

Există muzicieni ale căror emoții transmise prin muzică sunt foarte transparente, puse în evidență printr-o tehnică care portretizează fluent interpretarea lor mentală. Ei sunt priviți de cele mai multe ori ca și adevărați artiști, care reușesc să comunice foarte bine ceea ce gândesc. Aceștia sunt muzicienii echilibrați care întrunesc mai multe calități câștigate prin practică: o nevoie intensă de a comunica ideile muzicale, comandă tehnică completă a instrumentului sau vocii, siguranță mentală și o bună pregătire în ceea ce privește abilitățile cognitive. Cu siguranță, acest ultim tip de interpret are o puternică pregătire în ceea ce privește studiul propriu-zis dar training-ul mental este o componentă esențială în realizarea unui ansamblu armonios, proiecția mentală fiind analizată și aplicată în acest capitol.

5.2 PERFORMANȚA MUZICALĂ ȘI PSIHOLOGIA VIZUALIZĂRII

Rolul muzicii în viața de zi cu zi a oamenilor, s-a modificat în ultimul deceniu, ca urmare a evoluțiilor tehnologice rapide, care continuă să apară cu o viteză uluitoare. Creșterea mediilor digitale și a comunicării globale denotă căutările oamenilor, aceștia fiind expuși diferitelor genuri muzicale, aspect ce pare să aibă un impact din ce în ce mai mare asupra comportamentului lor. Acest lucru se reflectă în dezvoltarea psihologiei interpretului, care este influențată de către aplicațiile din educație, comunicare, sănătate, medicină, terapie, radiodifuziune, mass-media, comportamentul consumatorului, petrecerea timpului liber, incluziunea socială și multe alte domenii ale vieții contemporane (North, 2008). În același timp, studiul creativității și imaginației în diverse discipline, cum ar fi psihologia, sociologia, neuroștiința și educația, este proeminent atât în Marea Britanie, cât și în multe alte țări.

Creșterea rapidă a studiului inter și multidisciplinar al muzicii și dezvoltarea psihologiei muzicale în special, creionează faptul că studiile despre imaginația muzicală reală și creativitate sunt acum posibile în mod distinct, un lucru benefic pentru calitatea actului interpretativ.

Abordarea proiecției mentale are patru caracteristici principale. În primul rând, se dorește o agendă teoretică și conceptuală deschisă, în locul impunerii unei structuri preconcepute asupra organizării materialului: se consideră aspectele cognitive, sociale, emoționale și muzicale ale imaginației muzicale, ca având baza în filosofie, evoluție, neurologie, muzică și sociologie. A doua caracteristică este reprezentată de accentul pus pe imaginație și invenție, mai degrabă decât pe creativitate, ceea ce permite depășirea concentrării uzuale pe improvizație și performanța muzicală. În al treilea rând, fundamentele din psihologia socială, de dezvoltare și cunoașterea socială vor fi din nou evidente: sunt vitale contextele sociale și culturale ale proiecției mentale. Al patrulea, reprezintă interesul puternic pentru aplicațiile psihologiei muzicale, respectiv analizele schenkeriene, și modul în care pot influența indivizii care produc și consumă muzică.

Este imperios necesară o analiză atentă a diferitelor definiții și concepte, care au fost folosite pentru creativitatea proiecției mentale din psihologia actului interpretativ. Deși proiecția mentală este probabil un termen foarte răspândit, trebuie să luăm în considerare relația sa cu conceptele precum invenția muzicală, improvizația, compoziția, aranjarea, performanța și ascultarea.

5.2.1 Proiecția creativă și tipurile de imagistică

Definirea creativității proiecției mentale a fost întotdeauna problematică, deoarece creativitatea există într-o varietate infinită de forme și în domenii diferite: cu toate acestea, majoritatea definițiilor actuale implică utilizarea gândirii originale în abordarea unei probleme și utilizarea acelei gândiri pentru a produce o soluție practică. De exemplu, Kaufman și Sternberg (2007) sugerează că pentru o problemă, un răspuns creativ este nou, bun și relevant dar există mai multe alte definiții similare. Conceptul lui Kaufman și Sternberg se concentrează, prin urmare, pe produsele creativității: alții l-au definit în termeni ce caracterizează persoana care rezolvă problema, procesele implicate în atingerea acestei soluții sau mediul în care este abordată soluția. Toate aceste aspecte sunt la fel de valide și orice definiție cuprinzătoare ar trebui să includă toate cele menționate anterior (Kaufman, 2007, pg. 58).

În cadrul actului interpretativ, o distincție importantă care rezultă din această analiză este aceea dintre gândirea creativă, care este probabil parte a procesului, și creativitatea reală, care necesită un produs sau un rezultat: aceasta este direct legată de comentariile anterioare ce privesc distincția dintre imaginație și creativitatea interpretării. Imaginația este în esență perceptivă: acele reprezentări mentale care apar în ascultarea muzicii sunt interne și nu pot fi observate direct. Creativitatea interpretării, pe de altă parte, implică producția.

Există multiple motive pentru care diferiți scriitori au sugerat că se preferă gândirea creativă, în locul creativității propriu-zise. În primul rând, Hudson (1966) a subliniat cu mult timp în urmă faptul că termenul a devenit supra-folosit și abuzat. Argumentul esențial prezentat de acesta este privirea eronată a termenului *creativitate*, ca o entitate monolitică ale cărei caracteristici generale pot fi descrise și, eventual, explicate, de una din multele teorii care au fost dezvoltate (Kozbelt, 2010). Deoarece creativitatea există de fapt în multiple forme, activități și contexte diferite, dând naștere la o gamă infinit variabilă de produse, orice încercare de a formula o descriere sau explicație unitară este sortită eșecului. În schimb, este mult mai logic să se formuleze explicații specifice despre anumite aspecte ale creativității.

Acceptarea pe scară largă a conceptului conform căruia performanțele muzicale și imaginile funcționează într-un mod similar la nivel neurologic, înseamnă că multe dintre avantajele practicii fizice pot fi obținute și prin imagistică.

5.3 ANTRENAMENTUL MENTAL ÎN DIFERITE CONTEXTE

Fundațiile proiecției actului interpretativ se află în psihologia socială, de dezvoltare și în cunoașterea socială, astfel încât contextele sociale și culturale ale imaginației muzicale sunt de o importanță deosebită.

Muzica este o activitate socială, făcută pentru o audiență și pentru a servi scopurilor sociale (fie pentru biserică sau pentru industria de divertisment, pentru academii sau pentru o funcție socială privată. Stimularea financiară este cu siguranță relevantă pentru multe activități muzicale, dar nu este necesară pentru proiecția mentală. Această diferențiere este, de asemenea, reluată de raportul ecologic al creației și învățării muzicale de la J. Gibson, care lucrează și la nivel ideologic (1986), luând în considerare factorii sociali și culturali implicați în anumite domenii, cum ar fi muzica, alături de talentul și abilitățile artistice individuale. Se ajunge astfel la noțiunile de economie a cunoașterii și economie creativă: aceasta din urmă se referă la acele industrii creative în care creativitatea este mijlocul întreprinderii (cum ar fi industria cinematografică).

Abordările motivează vizualizarea în contextul social al trecutului, prezentului și viitorului, astfel încât fantezia muzicală și imaginația sunt văzute ca procese dinamice, sociale și interacțiunea dintre receptivitate, creativitate și schimbare ar putea fi exprimată în termenii lui Vygotsky (1962) ca o relație dintre internalizare, externalizare și transformare. Internalizarea este legată de reproducerea culturii iar externalizarea de crearea unor noi artefacte care fac posibilă transformarea sa (Vygotsky, 1962, pg. 65). Încă o dată, această abordare implică faptul că o explicație a creativității muzicianului este inadecvată, deoarece dezvoltarea individuală nu se produce în mod izolat, ci se bazează pe lungă tradiție și istorie.

Interesant este conceptul lui Folkestad (1996), acela al bibliotecii personale interioare muzicale, care se referă la repertoriile instrumentiștilor cu experiență muzicală pe care le-au construit de-a lungul întregii lor vieți. Acestea sunt arhive mai degrabă dinamice și active decât pasive: orice experiență muzicală nouă este interpretată în mod activ în conținutul bibliotecii interioare, care se poate schimba ca rezultat al acelei experiențe. Aceasta înseamnă că bibliotecile personale ale muzicii se află într-o stare constantă de schimbare și cu siguranță reprezintă o parte importantă a identităților lor muzicale (MacDonald, 2009), acest aspect având o foarte mare greutate în constituirea unui psihic sănătos al instrumentistului și în clădirea încrederii, toate reflectându-se apoi în calitatea actului interpretativ.

5.3.1 Natura și ecologia proiecției muzicii

Modalitățile și situațiile în care se manifestă actul interpretativ, s-au schimbat semnificativ în ultimele două secole, iar această schimbare s-a accelerat în ultimele decenii, împreună cu ritmul dezvoltării tehnologice. În anii 1800, singura modalitate de a asculta o piesă muzicală era interpretarea live, ceea ce înseamnă că majoritatea oamenilor auzeau anumite piese doar de câteva ori în viața lor: ascultarea muzicii era un eveniment și era mult mai concentrată atunci când avea loc. Cursul de ascultare a muzicii a fost schimbat pentru totdeauna prin inventarea sunetului înregistrat, care a fost pionierat de Thomas Edison, și paralel cu inventarea telefonului (care este atribuită lui Alexander Graham Bell în Marea Britanie, dar a cărui afirmație a fost contestată). Următoarele progrese ale fonografului, Graphophone, Gram-O-Phone, până la înregistrări de vinil lung, casete și, eventual, în era digitală, sunt urmărite de Howard Goodall's (2016). Acestea au avut o influență profundă asupra naturii ascultării muzicii, iar evoluțiile ulterioare în echipamentele digitale portabile au același efect astăzi. Studiile realizate de Sloboda, O'Neill și Ivaldi au stabilit că adulții de azi experimentează muzică într-un fel sau altul într-un procent de 40% (Sloboda, 2005).

Principalii factori care diferențiază interpretii și modul acestora de a efectua vizualizarea sunt clasa socială, vârsta, sexul, personalitatea și formarea muzicală. Poate că cea mai interesantă caracteristică a modelului este relația reciprocă dintre aceste trei cutii, care sunt discutate detaliat în studiile cercetătorului Halpern: este sugerat faptul conform căruia muzica, interpretul și situația interacționează pentru a da naștere unui răspuns special, în cadrul actului interpretativ (Halpern, 1988). În cazul răspunsurilor estetice, de exemplu, aceasta promovează ideea frumuseții care stă în ochii privitorului (adică urechea ascultătorului), fiind o simplificare superioară, precum și ideea interacționistă conform căreia percepția frumuseții face parte din prelucrarea obiectului de către ascultător (Cook, 1999): mai degrabă îl vedem ca produs al unei interacțiuni dintre trei căi, deoarece o anumită piesă muzicală poate fi percepută de același ascultător ca un produs interesant, plasat într-un singur context.

Răspunsurile muzicale implică relațiile de cauzalitate reciprocă dintre muzică, ascultător și situația de ascultare, precum și cele dintre componentele fiziologice, cognitive și afective ale răspunsului: toate acestea apar într-un domeniu social și cultural interactiv.

5.3.1.1 Stiluri de proiectare

Diferiți autori și cercetători au încercat să identifice stilurile individuale de proiectare ale diferiților interpreți, deși acest termen a fost folosit în moduri diferite. În ceea ce privește analiza anterioară, se poate spune că diferiți muzicieni pun accent pe componentele cognitive, emoționale și sociale sau referențiale ale răspunsurilor proprii și că acest echilibru constituie baza diferitelor stiluri de învățare.

Fiecare performanță muzicală este în mod inevitabil creativă, în sensul că, dacă analiza este suficient de fină, ea este obligată să difere, într-un fel sau altul, de orice altă performanță. Dar o astfel de declarație prăbușește în mod semnificativ diferitele moduri în care termenul *creativ* poate fi folosit: rezidual, pentru a indica existența unor caracteristici care nu se găsesc în nici o altă performanță și combinatoriu, pentru a indica că, deși niciunul dintre elementele unei performanțe nu aparține unei noi categorii, acestea apar într-un aranjament care nu a fost întâlnit anterior. Se analizează diferitele moduri în care se poate spune că performanța este creativă. Preocuparea contemporană în ceea ce privește creativitatea în tradiția clasică occidentală este consecința unei perspective estetice specifice și a unor presiuni comerciale particulare, iar în alte vremuri și în alte tradiții muzicale identitatea neschimbată pe care interpreții încearcă să o păstreze. Acest lucru este ușor de ignorat din cauza tendinței de a se concentra mai degrabă pe muzică decât pe artă, considerată artă de acțiune (Schenker, 2014, pg. 51), fiind implicată într-o gamă largă de alte funcții sociale. Atunci când muzica este folosită în ritualuri, în coordonarea muncii fizice sau ca un cântec liniștit în terapia muzicală, imperativul coplesitor poate fi evitarea creativității sau noutății și orientarea spre o replicare nepotrivită pentru a păstra funcția socială sau psihologică pe care muzica o îndeplinește.

Hargreaves și North (2002) indică faptul că există echivalențe funcționale între domeniile principale ale activității muzicale: cercetările lui Zatorre și Halpern asupra imaginii mentale în muzică au condus la concluzia că zonele corticale auditive pot fi recrutate chiar și în absența unor semnale sonore iar acest lucru corespunde experienței fenomenologice a imaginării muzicii (Peretz, Zatorre, 2003, pg. 156), existând o acceptare largă a faptului conform căruia performanța muzicală și imaginile funcționează într-un mod similar la nivel neurologic. Ideea proiecției mentale poate avea o bază neurală puternică și adaugă o pondere suplimentară viziunii lui Copland (1952), menționată anterior, conform căreia mintea este liberă, fiind centrul tuturor genurilor muzicale.

5.4 PROIECȚIA MENTALĂ: STUDIU DE CAZ

Studiul își propune să evidențieze avantajele unei activități mentale la muzicieni și analizarea acesteia. Au fost studiate, în acest caz, trei figure diferite în ceea ce privește activitatea muzicală și proiecția mentală, consecințele corporale, obiceiurile și alte aspecte care pot îmbogăți literatura de specialitate, în acest sens.

Teza explorează diferite abordări pentru formarea proiecției mentale și a conștientizării auditive, în cadrul actului interpretativ. Ca o etapă finală a traiectoriei de la activitatea muzicală generală până la cea specifică, acest studiu continuă să investigheze relația imaginilor cu percepția. Proiecția și vizualizarea sunt, cu siguranță, foarte importante pentru muzicieni profesioniști.

Acest studiu ilustrează punctele de vedere a trei muzicieni profesioniști, un compozitor cu abilități pianistice (CP) și doi soliști de concert – pianiști (SP1 și SP2).

Studiul de caz își dorește să afle modul în care descriu proiecția mentală, cei trei muzicieni profesioniști despre imaginile lor. Spre exemplu, cât de importantă și cât de răspândită este imagistica muzicală în activitatea muzicală a unui expert și care este relația acesteia cu percepția? Acest studiu reprezintă o investigare a acestor aspecte, analizându-se relația reprezentărilor mintale cu muzica pe care o percep.

A fost utilizată o tehnică semi-structurată, concepută pentru a surprinde experiențele individuale ale intervievaților. În timp ce respondenții au fost selectați datorită activității lor ca muzicieni profesioniști, intenția nu a fost aceea de a fi considerați reprezentanții unei categorii muzicale extrem de vaste. Scopul interviului a fost acela de a explora temele emergente privind relația imaginației muzicale cu percepția, în cadrul activității muzicale și de a permite respondenților să-și exprime propriile concluzii ale experienței imaginare. Interviurile au durat între 1 și 3 ore, desfășurându-se în cadrul clasei de pianiști de la Facultatea de Muzică din Brașov. Răspunsurile au fost atent analizate și comparate, pentru a stabili modul în care proiecția mentală este utilă în cariera muzicianului, în funcție de obiceiurile pe care le au cei trei subiecți.

CAPITOLUL 6: ANALIZA MUZICALĂ ÎN RAPORT CU PSIHICUL INTERPRETULUI

6.1 PREAMBUL

Se dorește reînscriserea conceptelor muzicologice familiare de analiză și performanță, atrăgându-le în noi relații, pentru a le împotrivi supozițiilor și realizării de noi configurații. Printr-o explorare de analiză, de performanță și imagini ale sunetului muzical, aceste noi detalii de suprafață sunt puse în valoare și oferă o abordare alternativă de analiză și interpretare. Aceste alternative sunt oferite paradigmelor anterioare, aspect care duce la o reformulare a conceptului de lucru.

Relația dintre analiză și interpretare a constituit o provocare și o multitudine de întrebări pentru muzicologi, teoreticieni și interpreți, generând una dintre cele mai abordate discuții din literatura de specialitate.

Referindu-ne la aspectul emoțional, muzicianul care are controlul asupra interpretării, va avea o atitudine diferită față de simplul executant al unei înșiriri de note muzicale, aspect întărit de experiența personală.

Analizele schenkeriene au devenit deja un mod de gândire, acestea mulându-se perfect pe lucrările prezentate în recitalurile instrumentale, în care acest model se poate regăsi în forma lui cea mai clară.

Capitolul acesta are ca scop elucidarea importanței analizelor, în special a celor de tip schenkerian, prin ilustrarea relațiilor din acestea și interpretare, prin prezentarea conceptului de analiză dar și prin abordările psihologice și filosofice ale teoreticienilor domeniului. Studiul de caz este unul aparte, propunându-și o demonstrație de analiză și un dialog deschis, în care studenții vor fi monitorizați și atent comparați, în vederea obținerii rezultatelor.

Pornind de la istoricul analizei, se va parcurge o cale până în prezent, în care se dorește optimizarea studiului individual, prin aplicarea practică a metodelor probate și utilizate de marii cercetători în domeniu, precum inovatorul Heinrich Schenker.

6.2 RELAȚIA DINTRE ANALIZA MUZICALĂ ȘI INTERPRETARE

Eforturile de analiză și de performanță sunt strâns legate, dar tratate istoric, au angajat diferite metode și au participat la diferite tradiții. Nicholas Cook (1999) ar dori să contrasemnaleză nu atât analistul, cât interpretul, și mai degrabă muzicianul.

În cea mai mare parte, analiștii scriu despre muzica notată, în timp ce muzicienii interpretează sau cântă muzică. Aceste diferențe de activitate au contribuit la prăpastia care există adesea între analiza muzicii și performanță. În cea mai mare parte, concluziile muzicale din articolele analitice se bazează doar pe analiza partiturilor. Rareori, articolele analitice își bazează concluziile muzicale pe analizele interpretului, cu excepția cazului în care aceasta este intenția specifică a articolului.

Pentru a focaliza subiectul tratat, definim analiza ca activitate metodologică de studiu al partiturii, așa cum este practicat în majoritatea ziarelor analitice de muzică de artă occidentală publicate astăzi. De asemenea, în timp ce conceptul de performanță muzicală poate cuprinde improvizația și gestul fizic, este considerată performanța utilă pentru a semnifica tradiția de interpretare a muzicii occidentale, așa cum este practică astăzi. Deși ambele definiții sunt adesea limitate, ele reprezintă abordări și activități tipice în ambele domenii.

De ce ar trebui să fie apropiate domeniile de analiză și de performanță și cum ar aduce beneficii muzicologilor, teoreticienilor și artiștilor interpreți? Răspunsul simplu este acela că atât analiza, cât și performanța, sunt eforturi de susținere reciprocă, care largesc înțelegerea noastră muzicală în moduri diferite, dar înrudite. Deși un termen și un concept problematic, activitatea muzicală este în general definită în cadrul tradiției muzicale de artă occidentală, ca având o identitate bazată pe o partitură, care este utilizată pentru interpretarea performanței și având un început și un final fix. Această viziune, bazată exclusiv pe partitură, a exacerbat decalajul dintre analiză și performanță.

Recent, tot mai multe publicații s-au referit în mod specific atât la analiză, cât și la performanță. Cook subliniază că, în domeniul teoriei muzicii, cartea și performanțele muzicale ale lui Wallace Berry (1989) au marcat apariția analizei și performanței ca o sub-disciplină recunoscută în teoria muzicii. Se oferă un cadru util pentru separarea literaturii de analiză și performanță, în două tipuri. Prima abordare este cea pe care o numește *prescriptivă*, care implică analiza partiturii, ca bază pentru interpretare. Cel de-al doilea tip este numit *descriptiv* și implică analiza unei performanțe reale.

6.2.1 Scurt istoric al analizei muzicale

Analizele interpretărilor, folosind mai multe metodologii analitice tradiționale, le-au inclus pe cele ale lui Schenker (2002), Cone (1968), Narmour (1988), Schachter (1994) și Berry (1989).

Epoca timpurie începe cu studiile dinamice pentru pian, de către Binet și Courtier și continuă până în anii 1940. Epoca contemporană începe cu lucrarea lui Bengtsson, Gabrielsson și Thorsen (1969) asupra timpului și dinamicii.

Studii recente încearcă, în mod specific, să pună capăt pragului dintre analiza partiturii și analiza interpretărilor. Cogan (1984) analizează performanțe, folosind spectrografe ale înregistrărilor muzicale dintr-o varietate de ere și culturi. El analizează, de asemenea, performanțe diferite ale aceleiași piese și utilizează imagini spectrografice, ca dovezi coroborate, pentru o teorie a culorii tonului.

Acesta încearcă să pună capăt dualității dintre analiză și performanță, prin crearea unui dialog între analist și interpret, care evidențiază modul în care fiecare perspectivă ar putea să-l îndrume pe celălalt, spre o înțelegere mai bună a unei lucrări muzicale.

Atât Folio (1993), cât și Rink (2003), încearcă analizele, folosind mai multe abordări neortodoxe care vizează în mod specific artiștii interpreți. Folio folosește conceptele de dramă, narațiune și complot, pentru a analiza contrastul lui Bartok, iar Rink oferă o listă de metode, inclusiv *tempo* și grafice dinamice, care pot fi folosite pentru a ghida performanțele.

Lester (1995) trasează relațiile dintre analiza partiturilor și interpretare, iar Clarke (2005) creează legături între partitură și performanță, folosind teoriile exprimării muzicale. În cele din urmă, Goodman (2002) și Johnson (2002) analizează aspectele de performanță ale timpului, ale ritmului și dinamicii, prin compararea acestor elemente cu discursul scris. Johnson folosește, de asemenea, o spectrogramă, pentru a analiza vibrato-ul vocal.

O mare parte a etnomuzicologiei este preocupată de problemele performanței muzicale, unele dintre ele chiar se referă destul de explicit la tradiția muzicii de artă occidentale, dar nici Rink, nici Dunsby nu menționează acest corp amplu de cercetări publicate, din istoria cercetării muzicale Dunsby, 1989). În mare măsură, prin nevoia de transcripție a muzicii nenotate, etnomuzicologia a abordat, încă de la început, probleme legate de performanță în ceea ce privește analiza, notația, structura, cultura și semnificația, oferind o contribuție suplimentară.

6.2.2 Intersectarea performanței cu analiza

Performanța muzicală ar trebui văzută ca fiind o sursă de semnificație originală. Dacă ajungem să cunoaștem originalul tocmai prin reflectarea traducerilor sale, atunci rezultă faptul că interpretarea este o sursă de sens muzical.

Dualismul existent este între concepția abstractă, și realizarea concretă, instinctul preluând atribuțiile intelectului. În performanță, analiza trebuie uitată, dacă ar fi să ne referim la observația lui Berry (1989, pg. 137), conform căreia înțelegerea analitică a structurii este, de obicei, asimilată unui nivel al conștiinței. O altă abordare a performanței ar sublinia, în schimb, inseparabilitatea cunoașterii intelectuale și fizice. Acest lucru are implicații practice pentru relația dintre analiză și performanță. Berry sugerează că analiza care conduce în cele din urmă, performanța, este distilată: este o determinare selectivă, în cadrul liniilor deduse ale structurii, care stau la baza unității rezonabile, la care investigarea analitică conduce în mod ideal și care, la rândul ei, este exprimată prin intermediul interpretului. Cu alte cuvinte, ar trebui efectuată analiza și apoi orientarea către o performanță corespunzătoare.

Conceptul ar putea fi numit interpretare informată structural, așa cum au cerut Berry sau Narmour (1988), fiind o traducere mai mult sau mai puțin literală a produsului analizei. Nu se dorește negarea unui astfel de stil de interpretare, ca opțiune valabilă (deși o astfel de performanță informată structural, poate fi înfruntată ușor de către cuvântul pedagogic sau de folosirea conceptului cercetătorului William Rothstein-1989). Tenacitatea paradigmei structuraliste despre muzică, este, în aceeași măsură, un fenomen lingvistic și unul conceptual sau ideologic.

Conceptul de expresie oferă un mijloc convenabil de a introduce o critică importantă a acestui tip de gândire structuralistă. Judith Butler (1990) afirmă că în spatele expresiilor, nu există o identitate de gen; acea identitate este constituită în mod performativ de către expresiile considerate a fi rezultatele ei.

Punctul de vedere al lui Butler ar putea fi generalizat, astfel putându-se explica comportamentul individual, ca un epifenomen al structurii sociale. Atunci când se referă la performanțe, Butler invocă teoria actului de a vorbi, care subliniază măsura în care sensul limbajului există, mai degrabă decât ceea ce reprezintă. Analiza muzicală nu doar descrie, ci prescrie prin interpretările sale (Butler, 1990, pg. 58).

6.3 CONCEPTUL ANALIZEI SCHENKERIENE ÎN ACTUL INTERPRETATIV

Procesele de gândire care constituie muzica, sunt în strânsă legătură cu descoperirea - nu neapărat determinarea, dar poate decizia - cum s-ar putea auzi ceva și cum ar fi nevoie să se interpreteze. Schenker contribuie prin toată această revoluționare a modului de gândire, la crearea unei tipologii psihologice în ceea ce privește muzicianul complet.

Analiza schenkeriană este văzută a fi un termen umbrelă și este unul din pilonii de bază ai pregătirii recitalului instrumental. În primul rând, include tehnicile, notațiile și teoriile analitice ale lui Schenker. Acestea au fost dezvoltate în Germania și se aflau într-o stare de evoluție constantă. În afară de câțiva dintre elevii lui Schenker, exponenții americani ai analizei schenkeriene au ales să ignore fundamentul psihologic și metafizic pentru teoriile pe care Schenker le-a prezentat în ultima sa carte.

Al treilea și ultimul corp de lucru, care poate fi numit analiză schenkeriană, este o continuare a dezvoltării americane, în care scopul a fost să se dezvolte o nouă bază pentru analiza schenkeriană și să se generalizeze tehnicile sale (Schenker, 2014, pg. 253). Această mișcare este în general cunoscută sub numele de *neo-Schenkerism*. Există mai multe categorii de analiză schenkeriană, tratate în cele ce urmează: munca lui Schenker, a elevilor, cum ar fi Oswald Jonas și Ernst Oster, și ai practicanților contemporani precum A. Forte și J. Rothgeb (1982).

Considerăm a menționa modelul lui Justus (2002), cel care afirmă faptul că a auzi o lucrare muzicală corect, înseamnă a realiza cum tot ce este legat de aceasta, contribuie într-o varietate de moduri la un sentiment complet al modului în care aceasta există (Delis, 1978). Referindu-se la analiza schenkeriană, Justus consideră că dreptatea nu este o problemă - numai bogăția rezultatului este astfel (Justus, 2002, pg. 1004). Astfel, discursul dintre deținătorii de teorii atributive contrastante nu este direcționat în mod semnificativ spre clasarea și corectarea posibilă a teoriilor, ci spre schimbul și exercitarea lor, până la sfârșit oferindu-le interpreților mai multe opțiuni de prezentare a materialului sonor.

Conceptul de structură, caracteristic lui Schenker, este în primul rând ontologic, înainte de expresia sa compozițională, care este înrădăcinată în metafizica secolului al XIX-lea. Faptul că își păstrează plauzibilitatea și astăzi, se datorează, în mare parte, apropierii dintre teoria Schenkeriană și lingvistica structurală.

6.3.1 Limbajul analizei schenkeriene

Există diferite modalități prin care poate fi abordată analiza schenkeriană. Schenker însuși, urmat de Jonas, vorbea despre structuri esențiale ale muzicii - triada și desfășurarea ei liniară prin arpeggiere și prin note de pasaj și auxiliare - în cea mai abstractă formă a acestora. În introducerea lor în analiza schenkeriană, A. Forte și S. Gilbert au făcut contrariul: au început prin a ilustra întâmplări specifice ale arpeggierei, pasajelor de note, la nivel de celulă, înainte de a continua să arate cum pot fi folosite astfel de formațiuni, în moduri mai abstracte, pentru a crea forme muzicale la scară largă (Damschroder, 1990, pg. 46). Dar una dintre cele mai bune modalități de a înțelege orice abordare analitică este înțelegerea scopului: analiza întrebărilor la care se dorește să se răspundă.

Se face referire la o abordare deosebit de adecvată pentru analiza schenkeriană, deoarece este foarte ușor să se piardă punctul de vedere al acesteia; de exemplu, prin crearea de grafice care arată ca o analiză schenkeriană, dar care, de fapt, nu răspund la întrebările de tip schenkerian. Care sunt obiectivele analizei schenkeriene? Într-un mod general, bineînțeles, au ca scop omisiunea inerenței și evidențierea unor relații importante (Cook, 1992, pg. 62).

Principalul Preludiu al lui Bach, spre exemplu, din Cartea I a Clavecinului bine temperat, nu are o dinamică marcată, nici o schimbare ritmică, nici o variație tematică, textuală sau timbrală, nici o melodie reținută cu ușurință. Prin procesul de eliminare, se poate spune că structura sa ca piesă muzicală trebuie să fie în principiu armonică. Și, din moment ce constă doar într-o serie de acorduri arpeggiate, este foarte ușor de analizat armonic. Există două notații alternative pentru primele 19 măsuri: contabilizează fiecare notă din muzică. Cel de-al doilea set de etichete dezvăluie intervalul limitat de relațiile funcționale dintre acorduri, care nu era evident la prima vedere, precum și evidențierea unor secvențe armonice; dar nici o analiză a literelor romane nu poate explica în mod adecvat sensul pe care îl au în ascultarea muzicii.

Performanța muzicală implică negocierea între cerințele gestului și sunetului fizic, și cele ale notării sau tradițiilor verbale asociate (scrierea). Acest lucru se datorează faptului că mediile de scriere și cele ale interpretării au caracteristici structurale foarte diferite. Utilizarea limbajului care este aliniată și implicată în interpretare - literatura de performanță - are logică și agendă proprie; acest lucru dă naștere divergenței caracteristice între teorie și practică.

6.4 ABORDĂRI PSIHLOGICE ALE ANALIZEI SCHENKERIENE

Abordarea lui Schenker este una psihologică, în sensul că el prezenta interes pentru experiența sunetelor muzicale, mai degrabă decât pentru sunetele în sine; astfel încât, el interpretează un acord într-un fel, pe când un alt individ, în mod total opus, deoarece contextul este diferit și, prin urmare, acordul este experimentat într-un alt fel. Gândirea lui Schenker ar putea fi mai bine abordată ca fiind fenomenologică și merită înțeleasă. Schenker a considerat că stratul fundamental al experienței muzicale, background-ul, este cel al mișcării direcționate spre un punct final, și că la acest nivel de fond, aproape toată muzica prezintă aceeași structură. Studiul unei experiențe fenomenologice înseamnă o conștientizare imediată, prin îndepărtarea neesențialului - asocieri convenționale, circumstanțe pur contingente, și așa mai departe. Acest proces este cunoscut ca o reducere fenomenologică și are asemănări cu modul în care Schenker a încercat să dezvăluie structura fundamentală a muzicii.

6.4.1 Diferite viziuni asupra unei teme din recitalul instrumental

Sonata în La Major, KV 331, reprezintă una din lucrările abordate în recitalurile personale, pregătite în decursul anilor de studii doctorale. Repertoriul a fost analizat conform mai multor tipuri de analiză, principalul model fiind cel al analizelor schenkeriene.

Fenomenologi ai muzicii, cum ar fi Thomas Clifton (1985), au atacat teoriile lui Schenker deoarece, susțin ei, sunt legate de un anumit stil istoric și geografic, acela al tonicii.

Schenker a considerat faptul că muzica tonală este singura reală. În schimb, el ar fi trebuit să conducă procesul reductiv într-o următoare etapă, pentru a ajunge la concepții mai largi despre fundal și prolongație (Cook, 1994, pg. 67), aplicabile tuturor genurilor muzicale.

Spațiul și contextul sunt dimensiuni esențiale ale experienței umane, prezentate în mod egal în muzică, pictură, dans sau orice altă artă. Fenomenologul folosește bucăți muzicale individuale, ca mijloc de descoperire a proprietăților generale ale experienței muzicale. Pe de altă parte, analistul studiază muzica cu scopul de a afla mai multe despre compoziția respectivă. În ceea ce privește analiza schenkeriană, ne putem referi la aceasta ca fiind psihologică, prin faptul că încearcă să izoleze factorii specifici care determină răspunsurile muzicale ale oamenilor, în anumite contexte.

6.4.2 Accente analitice și teoretice

Dintre abordările psihologice ale analizei care urmează să fie discutate, Leonard Meyer's are afinități evidente cu analiza schenkeriană și astfel, se va clarifica exact contribuția abordării psihologice specifice, în ceea ce privește analiza muzicală. Leonard Meyer (2008) vede muzica, în primul rând, ca model. Prima sa carte a fost numită *Emoție și Semnificație în Muzică* și, deși accentul a fost mai mult teoretic decât analitic, el a stabilit principiile de bază pe care s-a bazat toată analiza sa.

Când a realizat cartea sa, Meyer a apelat la diferite teorii psihologice care erau actuale în anii 1950, explicând emoția ca rezultat al frustrării așteptărilor - sau, așa cum au spus psihologii, inhibarea unei tendințe de a răspunde. În concordanță cu aceasta, Meyer a încercat să explice emoțiile născute de către muzică, prin analizarea exactă a ceea ce un ascultător așteaptă să se întâmple, în orice moment, într-o piesă muzicală, comparând acest lucru cu ceea ce se întâmplă de fapt. El a observat aceste așteptări ca fiind determinate de două lucruri. Primul dintre acestea este un set de norme prin care un ascultător competent, așa cum o exprimă Meyer, interpretează ceea ce aude.

Al doilea este modelul pe care îl creează muzica atunci când este interpretată prin intermediul unor astfel de norme. De exemplu, în muzica tonală se dozează o progresie care începe și se termină pe tonică. Pe de altă parte, o evoluție care nu se termină pe tonică, este deschisă: implică un fel de continuare. În versiunile sale recente, Meyer a avut tendința de a vorbi despre ceea ce muzica implică, mai degrabă decât ceea ce ascultătorul așteaptă.

În timp ce conceptele lui Schenker despre prolongație și mișcare direcționată au fost legate de tonalitate, fiind exprimate într-un anumit stil istoric, ele iau forme variate în diferite stiluri, însă implicația este aceeași. În teorie, o metodă analitică bazată pe principii psihologice generale, va fi aplicabilă oricărui tip de muzică. Aceasta presupune o înțelegere pe deplin a normelor particulare prin care aceste principii generale sunt realizate într-un anumit stil.

Analizii care și-au bazat activitatea pe principii psihologice explicite - de obicei trase din psihologia Gestalt sau de la Freud - au făcut acest lucru cu scopul de a distinge psihologic, cu speranța că acest lucru le va permite atât perfecționarea tipului de interpretare analitică oferită de Schenker, cât și extinderea gamei de stiluri muzicale care pot fi interpretate.

6.5 ANALIZA SCHENKERIANĂ ÎN RAPORT CU ACTUL INTERPRETATIV: STUDIU DE CAZ

Rezumând experimentul, studiul de caz analizează modul în care analiza muzicală ar putea funcționa ca o punte între performanța instrumentală și obiectul proiecției mentale, în domeniul educației muzicale superioare. Acesta derivă dintr-un studiu cu trei substudii desfășurat în cadrul Facultății de Muzică din Brașov. Au fost observate cursuri susținute, acestea având ca subiect utilizarea analizei muzicale, iar studenții au fost chestionați cu privire la opiniile lor privind utilitatea lor și aplicabilitatea în actul interpretativ, atât prin intermediul chestionarelor, cât și printr-un interviu de grup.

Constatările demonstrează cum analiza muzicală funcționează în prezent ca o astfel de punte, însă nu în procentaj foarte mare, în ciuda faptului că mulți studenți îi înțeleg importanța și caută să își îmbunătățească capacitatea în acest sens. Această neconcordanță ar putea fi reconciliată prin schimbări minore în modul în care studenții percep lucrările muzicale abordate, cu un mai mare accent pus pe problemele analitice.

Analiza muzicală ar trebui să ocupe un loc foarte important în abordarea noilor repertorii. Există o serie de moduri de analizare a muzicii, teza aceasta promovând în special analiza de tip schenkerian, care oferă posibilitatea de a gândi obiectiv construcția unei lucrări muzicale. Interesul manifestat pentru legătura dintre subiectul actului interpretativ și cel al formării proiecției mentale, prin intermediul analizei reprezintă tema principală studiată în acest experiment.

Obiectivele sunt reprezentate de dorința determinării muzicianului, de a-și dezvolta și consolida capacitatea de reprezentare interioară a sunetului, putând folosi urechea internă în mod activ atunci când ia contactul cu repertoriul muzical. Se propune consolidarea abilității de a asculta muzica în mod activ și de a dezvolta abilitățile de percepere, reamintire, structurare și reproducere (prin interpretare, proiecție, descriere și scriere) atât a detaliilor, cât și a structurilor generale din muzică. Prezentarea clară a conținutului muzical, permisă prin analiză, facilitează ascultarea și apoi interpretarea. O asemenea atenție analitică deliberată ajută, de asemenea, la procesul de memorare.

Consider important a menționa opinia lui Ward (2004), acesta studiind acest aspect, al utilizării analizei, de către studenți dar și de către profesorii acestora, în cadrul orelor de instrument.

CONCLUZII GENERALE – CONTRIBUȚII PERSONALE ȘI ORIGINALITATE

Teza de doctorat *Coordonate psihologice ale actului interpretativ* este un cumul de teorie și experimente, menite să vină în completarea pregătirii de ordin strict practic. Se va trata **măsura în care au fost atinse obiectivele de cercetare științifică și originalitatea**.

Tratând **gradul de originalitate**, consider a fi deosebit de importantă această analogie a muzicii cu psihicul, printr-o serie de metode aparte. Ilustrez astfel analizele muzicale, a celor de tip schenkerian, antrenamentul mental și exercițiile de proiecție mentală. De asemenea, experimentele au culminat cu impactul muzicii asupra ascultătorului, recitalul instrumental vizând textualitatea și fiind pregătit printr-o serie de punți trasate între muzică și gramatică, atingându-se scopurile cercetărilor lui Chomsky, prin seturile gramaticilor generative. Mai mult decât textualitate, mai presus de sintaxă și morfologie a materialului sonor, s-a apelat la o metodă unică și inovatoare. Astfel, pianistul a devenit orchestrator. Acesta a abordat lucrări din repertoriul pianistic, pe care le-a transpus în diverse variante orchestrale, claviatura devenind un întreg ansamblu. De asemenea, s-a realizat o paralelă între muzică și arte precum literatura și pictura, înțelegându-se în întregime, climatul cultural al creațiilor interpretate. Toate acestea trasează coordonate esențiale în percepția muzicii, aspecte originale în abordarea performanței muzicale.

Teza și-a propus evaluarea importanței elementelor psihologice, în cadrul studenților din cadrul universitar, prin examinarea potențialelor corelări care există între semnalele auditive, vizualizare și întregul act artistic. În urma unei revizuirii exhaustive a literaturii de specialitate din capitolele 1 și 2, a devenit evident faptul că subiectul muzicii nu a fost abordat separat de psihologie. Pentru atingerea obiectivelor, s-a dorit explorarea contextului social și educațional al studiului muzicii, ca parte a contextualizării posibilităților din învățământul superior. În cadrul tezei s-a făcut referire la o secțiune relativ largă a subiectului psihologiei muzicale, pentru a prezenta utilitatea abilităților de proiectare și vizualizare, în contextul curriculumului învățământului superior și nu numai.

Direcțiile în care trebuie continuată cercetarea reflectă problematica inferențelor muzicale în formarea audierii interne dar și a legăturii cu senzația de conștientizare spațială relativă în contextul armoniei, care necesită o mai mare explorare. Aceasta din urmă reprezintă o entitate muzicală care apare în mare măsură ca o consecință a temporalității muzicii. Este nevoie de studii suplimentare pentru a furniza dovezi că abordările alternative

formării și diferitele moduri de instruire, sunt mai avantajoase pentru muzician, în comparație cu metodele actuale. Este necesară confirmarea faptului că astfel de abordări pot fi integrate în programele de licență. Poate fi oferită o revizuire a metodelor, care ia în considerare nu doar anumite preocupări exprimate mai sus, dar care ar putea reflecta mai bine diversele realizări și aptitudini ale studenților la intrarea în mediul universitar, acestea fiind direcții în care cercetarea ar trebui continuată.

Prin **contribuțiile personale**, teza a expus aptitudinea coordonatelor psihologice ale muzicianului, ca subiect pentru o cercetare considerabilă. Următoarele puncte reprezintă sugestii majore pentru dezvoltarea viitoare:

- Contextul trebuie lărgit pentru a lua în considerare sistemele de formare și învățare din alte instituții din învățământul superior din întreaga lume și de a investiga modul în care apar în programele tuturor nivelurilor, pentru a obține o imagine completă despre modul în care muzica și psihologia actului interpretativ ar putea fi cel mai bine structurate.
- Ar trebui să existe studii de analiză mai aprofundată a corelației dintre capacitatea proiecției mentale și succesul muzical, care ar putea reduce variabilele experimentate în această cercetare.
- De asemenea, ar fi imperios necesară stabilirea unei paradigme definitive de învățare psihologico-muzicală, care ar ajuta la clarificarea mai precisă a rolului pe care ar trebui să îl ocupe instituțiile educaționale la diferite niveluri de dezvoltare muzicală, pentru a întări relevanța urechii interne în toate activitățile muzicale, fie practice, fie teoretice.
- Ar fi util un cadru configurat al educației muzicale la nivelul învățământului superior, astfel încât obiectivele și modurile de dezvoltare să fie clar identificate.

Oportunitățile de cercetare viitoare ar putea conduce la o mai mare precizie în definirea competențelor auditive, în constituirea și aplicarea acestora, inclusiv cercetarea modului în care metodele alternative de formare profesională, în special la nivelurile inițiale de învățare, ar putea influența abilitățile muzicale mai târziu.

Învățarea și experiența muzicienilor cu potențial, variază enorm. Prin toate elementele descrise și abordate în teză, este pusă la dispoziție o pregătire adecvată pentru a dezvolta caracterul psihologic al pregătirii muzicale, la cele mai înalte posibilități.

BIBLIOGRAFIE (SELECTIVĂ)

Adorno, T., *Aesthetic Theory*, A&C Black, London 2013.

Adorno, T., Horkheimer, M., *Dialectic of Enlightenment*, Verso, New York, 1997.

Barrett, F.S., Grimm, K. J., Robins, R. W., Wildschut, T., Sedikides, C., Janata, P., *Music-Evoked Nostalgia: Affect, Memory, and Personality*, în: *Emotion*, Vol. 10, No. 3, 2010, pg. 390–403.

Bentoiu, P., *Gândirea Muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975.

Bharucha, J.J., *The synchronization of Brains*, în: *This Will Change Everything*, (ed. J. Brockman), Harper Perennial, New York, 2009.

Brattico, E. & Tervaniemi, M. *Creativity in Musicians: Evidence from Cognitive Neuroscience*, în: *Concepts, experiments and fieldwork: Studies in systematic musicology and ethnomusicology*, Frankfurt, Germany: Peter Lang, 2010, pg. 233–244.

Brattico, E., Bogert, B., Jacobsen, T., *Toward a Neural Chronometry for the Aesthetic Experience of Music*, în: *Frontiers in Psychology*, 4, 2013, pg. 1-21.

Clarke, E., Cook, N., *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford University Press, New York, 2004.

Cook, N., *The Perception of Large-Scale Tonal Closure*, în: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 5, No. 2, 1987, pg. 197-205.

Cook, N., *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press, New York, 1994.

Davidson, R. J., *Affective Style and Affective Disorders: Perspectives From Affective Neuroscience*, în: *Cognition and Emotion*, 12, 1998, pg. 307–330.

Deutsch, D., *Psychology and Music* în: *Psychology and its Allied Disciplines* (Ed. M.H. Bornstein), Erlbaum, Hillsdale, 1984, pg. 155-194.

Deutsch, D., *Psychology and Music*, din cadrul *Psychology and its Allied Disciplines*, Ed. M.H. Bornstein, Hillsdale 1984.

Deutsch, D., *Psychology of Music*, Elsevier, San Diego, 2013.

Doise, W., *Levels of explanation in social psychology*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

Eerola, T., Vuoskoski, J. K., *A Comparison of The Discrete and Dimensional Models of Emotion in Music*, în: *Psychology of Music*, 39, 2011, pg. 18-49.

- Flohr, J. W., Hodges, D., *Music and Neuroscience*, în: *MENC Handbook of Musical Cognition and Development*. (Ed. R. Colwell), Oxford University Press, New York, 2006, pg. 6-39.
- Grewe, O., Katzur, B., Kopiez, R., Altenmüller E., *Chills in Different Sensory Domains: Frisson Elicited by Acoustical, Visual, Tactile and Gustatory Stimuli*, în: *Psychology of Music*, 39(2), 2010, pg. 220-239.
- Huron, D., Margulis, E.H., *Musical Expectancy and Thrills*, în: *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (ed. P.N.Juslin și J.A.Sloboda), Oxford University Press, Oxford, 2010, pg.575-604.
- Juslin P.N., Västfjäll D., *Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms*, în: *Behaviour Brain Science*, 31(5), 2008, pg. 559-575.
- Kivy, P., *Music, Language, and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music*. Oxford University Press, New York, 2007.
- Large, E. W., Palmer, C., Pollack, J. B. *Reduced Memory Representations for Music*, în: *Cognitive Science*, 19, 1995, pg. 53-96.
- Lazarus, R.S., *Thoughts on the Relations Between Emotion and Cognition*, în: *American Psychologist*, 37, 1982, pg. 1019–1024.
- LeBlanc, A., Sims, W.L., Siivola, C., Obert, M., *Music Style Preferences of Different Age Listeners*, în *Journal of Research in Music Education*, Vol. 44, No. 1, 1996, pg. 49-59.
- Lerdahl, F., *Cognitive Constraints on Compositional Systems* în *Contemporary Music Review*, Vol. 6, Part 2, Columbia University, New York, 1992, pg. 97-121.
- Lerdahl, F., *Cognitive Constraints on Compositional Systems*, în: *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, (ed. John Sloboda), Oxford University Press, Oxford, 1988, pg. 231-259.
- Lerdahl, F., Jackendoff, R., *A Generative Theory of Tonal Music*, The MIT Press, Cambridge, 1983.
- Livingstone, S.R., Thompson, W.F., *The Emergence of Music From the Theory of Mind*, în: *Musicae Scientiae*, Special Issue 2009/10: *Music and Evolution*, 2009, pg. 83-115.
- Meyer, L., *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, 1956.
- Narmour, E., *The Top-Down and Bottom-up Systems of Musical Implication: Building on Meyer's theory of Emotional Syntax*, în: *Music Perception*, 9, 1991, pg. 1–26.
- Oura, Y., Hatano, G., *Memory for Melodies Among Subjects Differing in Age and Experience in Music*, în: *Psychology of Music*., Vol. 16, 1988, pg. 91-109.

- Parncutt, R., McPherson, G., *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, Oxford University Press, Oxford, 2002.
- Peretz, I., Gaudreau, D., Bonnel, A.M., *Exposure Effects on Music Preferences and Recognition*, in: *Memory & Cognition*, 15, 1998, pg. 379–388.
- Plutchik, R., *The Nature of Emotions*, in: *American Scientist*, 89, 2001, pg. 344-350.
- Pollard-Gott, L., *Emergence of Thematic Concepts in Repeated Listening to Music*, in: *Cognitive Psychology*, 15, 1983, pg. 66-94.
- Schachter, C., Siegel, H., *Schenker Studies 2*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
- Schenker, H., *Free Composition (Der freie Satz)*, Longman, New York, 1979.
- Schenker, H., *The Art of Performance*, Oxford University Press, Oxford, 2002.
- Scherer, K.R., Zentner, M., *Emotional Effects of Music: Production Rules*. In: *Music and Emotion: Theory and Research* (ed. Juslin PN, Sloboda JA), Oxford University Press, New York, 2001, pg. 361–392.
- Seashore, C., *Psychology of Music*, Read Books Ltd, New York, 2013.
- Sloboda, J., *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*, Oxford University Press, Oxford, 2005.
- Sloboda, J., *Immediate recall of melodies*, in *Exploring the Musical Mind: Cognition, emotion, ability, function*, Oxford University Press, Oxford, 2004.
- Subotnik, R., *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1996.
- Tirovolas, A., Levitin, D., *Music Perception and Cognition Research from 1983 to 2010: A Categorical and Bibliometric Analysis of Empirical Articles in Music Perception*, in *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 29, No. 1, 2011, pg. 23-36.
- Vygotsky, L., S., *Thought and language*, MIT Press, Cambridge, 1962.
- Ward, V., *Good Performance, Music Analysis and Instrumental Teaching* in *Towards an Understanding of The Aims and Objectives of Instrumental Teachers*, Carfax Publishing, Abingdon, 2004, pg. 191–215.
- Ward, V., *Teaching Musical Awareness* in *The Development and Application of a 'Toolkit' of Strategies for Instrumental Teachers*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, pg. 21–36.
- Watt, R.J., Ash, R.L., *A Psychological Investigation of Meaning in Music*, in: *Musicae Scientiae*, 2, 1998, pg. 33–54.
- Zentner, M., Grandjean, D., Scherer, K.R., *Emotions Evoked by the Sound Of Music: Characterization, Classification, and Measurement*, in: *Emotion*, 8, 2008, pg. 494-521.

Rezumat

Teza *Coordonate psihologice ale actului interpretativ* reprezintă o încoronare a muzicii și psihologiei, acestea fiind două domenii aflate în strânsă legătură atunci când se face referire la performanța muzicală. Au fost studiate o serie de cercetări, realizându-se patru studii de caz, în care un rol deosebit de important îl are aplicarea proiecției mentale. Putând avea o multitudine de forme și fiind aplicată nu doar în muzică, această metodă de învățare și perfecționare apelează la vizualizarea actului interpretativ și a coordonatelor ce îl preced sau vin în continuarea acestuia.

Literatura de specialitate din cadrul psihologiei muzicale este relativ nouă, în comparație cu alte domenii de studiu, contribuțiile personale dorind să completeze această latură, prin experiențele proprii dar și prin studiul elementelor ce țin de emoții, latura afectivă a muzicii și a raportului dintre muzică și creier.

Teza se relatează la dorința dezvoltării muzicale și psihologice, în cadrul actului interpretativ. Aceasta se perfecționează continuu, pe parcursul carierei de muzician profesionist, incluzând interpretarea, predarea și examinarea. Toate acestea însumate, au condus către conștientizarea modurilor diverse, în care muzicienii percep și procesează sunetele muzicale.

Sunt trasate o serie de analogii între metode noi de lucru, încorporate în programele de studiu ale universităților, literatura de specialitate îmbogățind tot mai puternic latura psihologiei muzicale. Cerințele avansate ale contextului actual necesită îmbunătățirea și eficientizarea metodelor de lucru, pentru a se evita și corecta, unde este cazul, traseul descendent al psihicului muzicianului.

Limbajul muzical este un sistem de simboluri complexe, care nu poate să facă doar o hartă directă asupra lumii reale, dar și permite expresia creativă sub formă de poezie și metaforă, spre exemplu. Asemănătoare gramaticii, analizele descompun muzica și ne arată sensurile muzicii, artistul înțelegând lucrarea interpretată, la un nivel deosebit de profund.

Teza trasează anumite concluzii, conform cărora instrumentistul poate avea o serie de atribute avantajoase desfășurării unei activități muzicale prodigioase însă fără antrenamentul mental, care conduce către controlul emoțional și conștientizarea funcțiilor creierului, actul muzical și perfecționarea continuă ar putea avea anumite limite, analizate în această teză.

Summary

The "Psychological Coordinates of Interpretative Act" thesis is a coronation of music and psychology, these two areas being closely related when referring to musical performance. A series of research has been studied and four case studies have been carried out, in which an important role is played by the application of mental training. Having a multitude of forms and being applied not only in the field of music, this method of learning and refinement appeals to the visualization of the interpretative act and the coordinates that precede it or come into its continuation.

The specialized literature in musical psychology is relatively new, compared to other areas of study, personal contributions wanting to complement this side through personal experiences, but also by studying the emotional elements, the affective side of music and the relationship between music and brain.

The thesis relates to the desire of musical and psychological development, within the interpretative act. It improves continuously throughout the career of professional musician, including interpretation, teaching and examination. All these summaries have led to various ways in which musicians perceive and process musical sounds.

There are a series of analogies between new methods of work, incorporated in the study programs of universities, and the specialty literature enriches the strength of musical psychology. Advanced aspects of the current context require improving and streamlining working methods to avoid and correct, where appropriate, the downward path of the musician's psyche.

Musical language is a system of complex symbols that can not only make a direct map of the real world, but also allows creative expression in the form of poetry and metaphor, for example. Similar to grammar, analyzes unfold music and show us the meanings of it, the artist understanding the interpreted work at a particularly deep level.

The thesis draws some conclusions that the musicians may have a number of attributes beneficial to the performance of a prodigious musical activity but without the mental training that leads to the emotional control and awareness of the brain functions, the musical act and the continuous improvement may have certain limits, analyzed in this thesis.

Curriculum Vitae

Formare

-Universitatea Transilvania din Braşov – Facultatea de Muzică - Masterat.

- Promoția 2013-2015, domeniu de masterat – *Stil și performanță în interpretarea pianistică.*

-Modulele I și II de psihopedagogie, în cadrul Universității Transilvania din Braşov.

-Universitatea Transilvania din Braşov – Facultatea de Muzică – domeniul licență.

- Promoția 2009-2013, secția pian clasic – șef de promoție.

-Liceul de Muzică *Tudor Ciortea* din Braşov.

Promoția 2005-2009, secția pian clasic – șef de promoție.

Activitate profesională

Recitaluri și acțiuni muzicale:

- Recitaluri susținute în cadrul programului *Understanding China through Music*, ce a avut loc în Beijing, China (24, 30, 31 iulie, 2018).

- Recital la Sala Patria, susținut alături de clasa de nai a Liceului de Muzică, Braşov (16 mai, 2018).

- Recitaluri instrumentale de pian din cadrul Doctoratului, susținute la Facultatea de Muzică din Braşov (4 mai 2018, 24 martie 2018, 19 martie 2017, 6 iulie 2016).

- Recital susținut în deschiderea AFCO (*Absolvenții în fața companiilor*), eveniment organizat de Universitatea Transilvania din Braşov (9 mai 2017).

- Participarea la Olimpiada Națională de Muzică, unde toți elevii acompaniați de către Claudia au luat locul I, aceasta fiind pianist acompaniator pentru flaut, oboi, clarinet, vioară și violă (aprilie 2017, aprilie 2016).

Interviuri, articole despre Claudia Şuteu și activitate în domeniul IT:

- Interviu acordat pentru ICAF (International Child Art Foundation), în revista Child Art Magazine, publicație din Washington DC, unde își prezintă activitatea interpretativă și compozițională (aprilie 2017). Revista poate fi accesată la link-ul următor:

<https://www.icafe.org/childart/>

- Articole despre activitatea din China, apărute atât în Monitorul Expres, cât și pe site-ul Ambasadei României din Beijing:

<https://beijing.mae.ro/local-news/1233>

<https://beijing.mae.ro/local-news/1236>

- Pe lângă activitatea interpretativă, Claudia a activat în domeniul IT, unde a realizat în întregime site-ul Conferinței Facultății de Muzică, acesta putând fi accesat la următoarea adresă: <http://braconfmusic.unitbv.ro/>

Sunt menționate o serie de publicații pe parcursul celor trei ani, în special în cadrul conferinței Braconf din Brașov, în a cărei organizare a fost implicată activ, prin crearea site-ului.

Curriculum Vitae (English version)

Education

-Transilvania University of Brașov - Faculty of Music - Master.

- 2013-2015, Master degree - *Style and Performance in Piano Interpretation*.

-Modules I and II of psycho-pedagogy, at the Transylvania University in Brasov.

-University of Transylvania in Brasov - Faculty of Music - License field.

- 2009-2013 Promotion, Classic Piano Section - Valedictorian.

-*Tudor Ciortea* Music School in Brasov.

Promotion 2005-2009, Classical Piano Section – Valedictorian.

Professional activity

Musical recitals and piano performances:

- Recitals for *Understanding China through Music*, in Beijing, China (24, 30, 31 July, 2018).

- Recital at Patria Hall, where Claudia played the piano for the panpipe class of the High School of Music, Brașov (May 16, 2018).

- Instrumental piano recitals for PhD, at the Faculty of Music in Brasov (4 May 2018, 24 March 2018, 19 March 2017, 6 July 2016).

- Recital in the opening of AFCCO (*Graduates in Companies*), event organized by Transylvania University in Brașov (9 May 2017).

- Participating in the National Music Olympiad, where all pupils accompanied by Claudia took the first place, being a piano accompanist for flute, oboe, clarinet, violin and viola (April 2017, April 2016).

Interviews, articles about Claudia Șuteu and IT activity:

- Interview for the International Child Art Foundation (ICAF), in Child Art Magazine, Washington DC, where she presents her interpretative and compositional work (April 2017). -

Articles on Chinese activity in Monitorul Expres and the website of the Romanian Embassy:

<https://beijing.mae.ro/local-news/1233>

<https://beijing.mae.ro/local-news/1236>

- In addition to interpretative work, Claudia has worked in the IT field, where she has made the entire website of the Music Faculty Conference – Braconf.

A series of three-year publications are mentioned, especially at the Braconf conference in Brașov.