

INTERFERENȚE ARTISTICE

Nr. 2



EDITURA MUZICALĂ
București, 2025

Colectivul de redacție:

Editor șef:

Conf. univ. dr. Ruxandra MIREA

Redactori:

Prof. univ. dr. habil. Ioan ARDELEAN

Lect. univ. dr. Cristina GELAN OLARU

Lect. univ. dr. Geta-Violeta RĂVDAN

Lect. Univ. dr. Vlad Ciprian BĂLAN

Lect. univ. dr. Claudia POPA

Secretar redacție:

Prof. metodist Irina-Petra MARDARE

Prof. metodist Nicu FERBINTE

Asist. Univ. dr. Titiana MIRIȚĂ



EDITURA MUZICALĂ, 2025
Calea Victoriei nr. 141, sector 1 București
Editură recunoscută CNCS
Tel. Fax: 021.312.98.67
e-mail: em@edituramuzicala.ro
www.edituramuzicala.ro

ISSN 3061-2837

Colectivul de Referenți științifici:

Conf. univ. dr. Ruxandra MIREA

Prof. univ. dr. habil. Ioan ARDELEAN

Lect. univ. dr. Cristina GELAN OLARU

Lect. univ. dr. Geta-Violeta RĂVDAN

Lect. Univ. dr. Vlad Ciprian BĂLAN

Lect. univ. dr. Claudia POPA



EDITURA MUZICALĂ, 2025
Calea Victoriei nr. 141, sector 1 București
Editură recunoscută CNCS
Tel. Fax: 021.312.98.67
e-mail: em@edituramuzicala.ro
www.edituramuzicala.ro

ISSN 3061-2837

INTERFERENȚE ARTISTICE

Nr. 2

Autori:

BALABAN Andreea Georgiana. BĂLUȚĂ Maria-Roxana. DORDEA Elena. DUMITRU Simona. EFTIMIE Laura. FULGA Radu. GHEORGHE Delia-Alexandra. GRIGORE Alina. MARDARE Irina-Petra. MIHALE Angelica-Elena. PLEȘCA Raluca. PUȘCAȘU Maria. SOLOM Loredana-Marilena. STRUGARIU Marian Cosmin. TUDORACHE Maria Antoaneta. ZOTA Ana Maria.



EDITURA MUZICALĂ, 2025
Calea Victoriei nr. 141, sector 1 București
Editură recunoscută CNCS
Tel. Fax: 021.312.98.67
e-mail: em@edituramuzicala.ro
www.edituramuzicala.ro

ISSN 3061-2837

CUPRINS

BALABAN Andreea Georgiana

Perspective asupra metodicii cântului 6

BĂLUȚĂ Maria-Roxana

Impactul tehnologiei digitale asupra dezvoltării emoționale a elevului – cântăreț 15

DORDEA Elena

Patrimoniul coregrafic și muzical al satelor din sudul județului Constanța 24

DUMITRU Simona

Corul ca și continuitate a procesului instructiv-educativ muzical 29

EFTIMIE Laura

Aspecte privind interdependența corp-voce în cânt 34

FULGA Radu

Modelajul ceramic și arhitectura ca instrumente de educație non-formală 40

GHEORGHE Delia-Alexandra

Rolul sound designer-ului în conexiunea emoțională și dramatică a audienței cu spectacolul 53

GRIGORE Alina

Denis Diderot și semnificația scenei-tablou în poetica sa dramaturgică 58

MARDARE Irina-Petra

Inter și transdisciplinaritatea în dezvoltarea culturii muzicale 71

MIHALE Angelica – Elena

Metode somatice în didactica dansului contemporan 91

PLEȘCA Raluca-Mihaela

Dansul popular românesc, instrument educațional în formarea copiilor 99

PUȘCAȘU Maria

Audiția muzicală, o modalitate eficientă de înfăptuire a educației și culturii muzicale a elevilor 109

SOLOM Loredana-Marilena

Arta actorului - valoarea educațională în nonformal și în educația formală 114

STRUGARIU Marian Cosmin

2Studiu asupra originii, construcției și practicii interpretative a cavalul românesc 124

TUDORACHE Maria Antonia

Dansul între corp și minte: Perspective cognitive, motorii și emoționale asupra performanței 131

ZOTA Ana-Maria

Aura Urziceanu – personalitate muzicală complexă 137

Perspective asupra metodicii cântului

BALABAN ANDREEA GEORGIANA

Colegiul Național de Arte „Regina Maria”, Constanța

Rezumat: *Această lucrare se dorește a fi o incursiune în metodică predării cântului, având ca scop dezvoltarea competențelor elevului. Ne propunem o privire asupra fundamentelor teoretice și practice, esențiale pentru predarea cântului, cu accent pe principiile de bază (proiecție vocală, tehnică de respirație, etc.). Studiul abordează metode tradiționale și moderne aplicate de profesorul de canto și propune strategii eficiente de evaluare și îmbunătățire a abilităților elevului evidențiind importanța motivării elevului în optimizarea procesului de învățare.*

Cuvinte cheie: *Metodica predării cântului; estetică vocală; competențe; tehnică vocală; strategii educaționale; performanță vocală; abilități muzicale;*

1. Introducere

În contextul educației muzicale, studiul cântului reprezintă o componentă esențială în formarea artistică și tehnică a elevilor, având un impact direct asupra dezvoltării lor ca interpreți și asupra înțelegerii muzicii ca artă. Cântul nu este doar un proces tehnic de producere a sunetului, ci și o formă de exprimare emoțională și estetică profund legată de cultura și sensibilitatea fiecărui individ. Astfel, lucrarea de față își propune să analizeze elemente din metodică vocală, evidențiind fundamentele teoretice și practice care stau la baza unui proces educativ eficient și corect în acest domeniu.

Lucrarea se axează pe studiul metodologic al formării vocii și al dezvoltării competențelor vocale, identificând strategii didactice care să contribuie la optimizarea învățării și performanței vocale ale elevilor. De asemenea, se abordează dimensiunea estetică vocală, în măsura în care conceptul de frumusețe timbrală și tehnicile de interpretare pot influența percepția și aprecierea artistică a elevilor.

Printr-o abordare multidisciplinară, studiul aprofundează relațiile dintre tehnică și expresivitate, între dezvoltarea abilităților tehnice și exprimarea personală a fiecărui elev, luând în considerare și particularitățile fiecărei voci.

Lucrarea va analiza, totodată, diversele metode de predare și învățare a cântului, din perspectiva celor mai noi cercetări din domeniul pedagogiei muzicale, oferind soluții și recomandări pentru implementarea unor strategii educative eficiente.

În acest sens, voi aduce în atenție cercetări despre tehnica vocală, managementul vocii și importanța unui mediu educativ stimulator, care să încurajeze dezvoltarea creativității și a potențialului artistic al elevilor, având în vedere atât nevoile educaționale, cât și cerințele performanței artistice.

2. Importanța metodicii predării cântului - context istoric

„Vocea umană vorbită sau cântată fără să primească o educație specială, servește ca mijloc de comunicare între oameni în relațiile obișnuite. Prin educarea sa, vocea poate deveni unul dintre cele mai expresive instrumente datorită capacității tehnice pe care o câștigă prin

studii raționale și cultivarea posesorului ei ca interpret artistic.” (George Ionescu în lucrarea sa *Unele probleme de metodică a predării cântului*, p. 15.)

Astfel, vocea nu mai reprezintă doar un mijloc de transmitere a mesajelor, ideilor, ci devine un instrument al interpretării artistice, un vehicul al sentimentelor, emoțiilor și gândurilor intime, profunde având puterea de a capta atenția, de a emoționa și de a transmite mesaje ce pot depăși cu mult limitele limbajului verbal. Educația vocală nu îmbunătățește doar aspectele tehnice ale vocii, ci contribuie și la formarea unei personalități artistice. În acest sens, Ioan N. Pop afirmă că în cânt comunicarea se realizează prin intermediul înălțimilor sonore, al articulării cuvintelor și prin semne teatrale care implică corporalitatea și decorul scenic. (Ioan N. Pop, *Cântul – Mod De Comunicare, Tratat De Canto Și De Metodică A Cântului*, Editura Universității de Muzică, București, 2004, p. 16.) Astfel, cântul ca formă de artă devine o experiență complexă, un dialog între muzică, cuvinte, mișcare, atmosferă și context vizual, toate contribuind la construirea unei atmosfere autentice. Comunicarea mesajului artistic devine totală și profundă într-o armonie a elementelor în care expresiile mimice și corporale joacă un rol fundamental. Mișcările corporale, gestualitatea, modul în care interpretul se raportează la scenă sau la public, contribuie la întărirea semnificației piesei muzicale.

Arta vocală ca mod de comunicare a existat sub diferite forme din cele mai vechi timpuri. Evoluția acesteia, realizându-se într-un timp îndelungat, fiind în strânsă legătură cu evoluția limbajului articulat. Mărturii despre muzică au existat încă din secolul VI î. H. în Persia, India, China, Egipt, Asia Mică, Grecia. Filozofii greci Platon, Aristotel acordau o mare atenție puterii binefăcătoare a muzicii (de educare, de purificare).

În secolul al VIII-lea, d.H. se întemeiază în Franța școli de cânt bisericesc la mănăstirile din St. Gall și Tours, precum și în secolul al IX-lea și al X-lea la Dijon, unde existau cântăreți profesioniști. Începând cu secolele al XVI-lea și al XVII-lea, literatura muzicală se îmbogățește cu lucrări de specialitate dedicate studiului aprofundat al fenomenului producerii sunetului: Giuseppe Zarlino - *Institutione Harmoniche* (1558), Giulio Caccini - *Nuove Musiche* (1601), Michele Pretorius - *Syntagma Musicum* (1614). În această perioadă, muzica devine subiectul unor cercetări mai riguroase, iar teoreticienii din domeniul muzical aprofundează procese fizice și psihologice ce stau la baza cântului. Aceste lucrări aduc o abordare științifică, iar studiile de acest gen sunt esențiale pentru dezvoltarea pedagogiei muzicale.

Teoreticienii francezi au elaborat o serie de lucrări despre arta cântului: Montclair (1736) în lucrarea *Principe de Musique divisée en quatre parties* explică existența diverselor timbruri, J. Ph. Rameau recomandă ideea de suplețe a vocii în lucrarea *Code de Musique Pratique* (1760), Manuel Garcia (fiul) – subliniază eleganța și claritatea emisiei în lucrarea *Traité complet de l'Art du chant* (1881), J. B. Faure în *Traité de chant* dă sfaturi importante cântăreților, fiziologul-laringolog Mandel în *Curs de igienă vocală* explică din punct de vedere științific importanța igienei vocale a cântărețului. În Italia Francesco Lamperti, profesor la Conservatorul din Milano – *Guida teoretico elementare și L'arte del canto – Norme Tecniche* (1864), Concone – Caiete de vocalize pentru tinerii interpreți. Datorită școlii italiene de cânt nenumărați cântăreți de prestigiu domină scenele naționale și internaționale mulți ani la rând.

În Germania, datorită influenței școlii italiene și franceze, nu au existat lucrări naționale cu privire la metodică cântului, până în secolul XIX. În anul 1826 Bernard Marx prin lucrarea *Die Kunst des Gesanges* dorește să descătușeze cântăreții germani (care interpretau adesea piese în limba italiană) de influența școlii de cânt italiene. Teoreticienii și profesorii de cânt germani puneau foarte mult accent pe studiul dicției și a respirației. În Rusia, M. I. Glinka, pune bazele școlii naționale de cânt prin metode de exerciții pentru perfecționarea tehnicii vocale, formând astfel cântăreți de talie mondială. F. Ș. Șaliapin prin lucrarea *Arta cântului*, dezvoltă pedagogia vocală, creând o metoda atent elaborată pentru educarea cântărețului. Și Anglia s-a aflat mult timp sub influența școlii italiene, dar a izbutit să-și formeze o școală

proprie de cânt. O altă lucrare foarte importantă care pune accent pe problematica dicției este *Fiziologia vocii și a vorbirii* (1858) de J. Hunt.

În timp, din ce în ce mai mult, se pune accent pe structurile și principiile fundamentale ale cântului, iar în cadrul acestor cercetări se expun primele metode sistematizate de predare a cântului. Astfel, se fac pași importanți în crearea unui cadru educațional propice pentru formarea cântăreților, facilitând transmiterea cunoștințelor muzicale către noile generații de interpreți. Apar Conservatoarele de muzică în secolul al XVII-lea în marile centre culturale ale Europei. Prin aceste inițiative, muzica începe să fie privită nu doar ca o artă, ci și ca un domeniu al cunoașterii științifice, unde teoria și practica se împletesc pentru a sprijini dezvoltarea atât a tehnicii vocale, cât și a interpretării muzicale.

În secolele XVII și XVIII, stilurile muzicale din Italia și Franța au evoluat într-un mod distinct, fiecare având influențe semnificative asupra dezvoltării tehnicii vocale. În Italia, muzica era dominată de o căutare continuă a virtuozității tehnice, dezvoltând tehnici vocale tot mai complexe. Cântăreții italieni erau renumiți pentru abilitățile lor remarcabile, capabili să execute pasaje dificile cu o ușurință și o precizie incredibilă, ceea ce le conferea un statut deosebit în lumea muzicală europeană. Această înclinație spre tehnica impresionantă, cunoscută ca virtuozitate, era considerată esențială pentru a înfrunta cerințele riguroase ale operelor italiene, unde melodia și expresia vocală aveau o importanță deosebită.

În contrast, în Franța, influența lui Jean-Baptiste Lully și a lui Jean-Philippe Rameau a dus la o abordare mai sobră și mai controlată a muzicii. Muzica franceză din această perioadă era caracterizată printr-o simplitate nobilă și o legătură strânsă cu textul dorind să evidențieze sensul poetic și să adâncească expresia dramatică a libretului.

Deși școala franceză era considerată superioară în ceea ce privește stilul și expresivitatea, fiind apreciată pentru rafinamentul său, din punct de vedere tehnic, aceasta nu putea concura cu virtuozitatea, exuberanța și frumusețea vocală a cântăreților italieni. Din această cauză, în Franța au pătruns cântăreți italieni care erau solicitați să interpreteze lucrările franceze datorită abilităților lor vocale deosebite. Aceasta a fost o perioadă de schimburi culturale între cele două tradiții muzicale.

În Franța, în ciuda influenței italiene, a cântăreților castrați se remarcă interpreți care păstrează calitățile specific naționale, precum baritonul Martin Eleviou, Corneliu Falcon (prima soprană dramatică, „voce tipică verdiană dacă luăm în considerare țesătura și ambitusul rolurilor protagoniste din *Ballo in Maschera*, *Forza del Destino*, *Aida*, *Don Carlo*” (Ion Piso, *Cibernetica Artei Vocale*, Editura Eikon, București, 2019, p. 360), care au dat numele unui tip vocal (falcon).

În România, în anul 1864, se înființau la Iași și la București primele Conservatoare de muzică, instituții esențiale pentru dezvoltarea educației muzicale și a artei vocale românești. În acea perioadă, primii profesori ai acestor instituții s-au străduit să elimine influențele școlilor de canto italiene și germane, aducând un suflu nou în pedagogia muzicală. Aceștia au încercat să dezvolte o metodologie proprie, adaptată realităților și tradițiilor românești, un proces dificil, dar esențial pentru evoluția cântului în țară.

Un moment important în această direcție a fost publicarea, în 1870, la Iași a primei *Metode de canto pentru toate vocile* de către profesorul Pietro Mezzetti. Această lucrare revoluționară pentru acea vreme a tratat în detaliu problemele legate de anatomia și fiziologia vocală, fiind printre primele încercări de a pune bazele unei pedagogii științifice în domeniul cântului. Mezzetti a abordat aspecte fundamentale ale igienei vocale și a subliniat rolul esențial al vocalizelor în formarea și consolidarea vocii. Deși influențele școlii italiene se resimt puternic în abordările sale, lucrarea sa reprezenta un prim pas important în stabilirea unui sistem organizat și coerent în învățământul vocal românesc. Totuși, adevărata fundamentare a pedagogiei vocale românești se va realiza abia mai târziu, prin lucrarea *Mecanismul vocal* a lui George Ștefănescu, care va fixa principiile fundamentale ale școlii de canto din România.

Ștefănescu a reușit să îmbine în mod armonios tradițiile școlii italiene cu cele ale școlii germane, adaptându-le la particularitățile limbii române și la nevoile tinerelor talente. Lucrarea sa a fost remarcabilă și prin abordarea sistematică a procesului de dezvoltare a organelor vocale, precum și prin detaliile clare referitoare la tehnicile de respirație și vocalizare, esențiale în educarea unui cântăreț.

Un alt pilon al dezvoltării școlii românești de canto a fost Elena Teodorini (1857-1926), una dintre cele mai importante figuri ale pedagogiei vocale românești, ale cărei contribuții au depășit granițele țării. Cu o carieră internațională deosebită, E. Teodorini a adus faima Conservatorului din România și a fost un ambasador al școlii noastre de canto în lume, preluând conducerea *Conservatorului guvernamental* din Argentina. În lucrarea sa *Despre arta și pedagogia cântului*, E. Teodorini a subliniat importanța clasificării vocilor, o temă esențială în dezvoltarea tehnicii vocale. Prin această contribuție, ea a pus bazele unei școli moderne de canto, care a influențat profund formarea viitorilor cântăreți și pedagogi. Astfel, prin muncă susținută și prin cercetare continuă, atât E. Mezzetti (1870-1930), cât și P. Ștefănescu-Goangă (1902-1973) și E. Teodorini au consolidat fundamentele unei tradiții educaționale autentice, ce avea să propage glasul românesc pe cele mai mari scene ale lumii.

Metodica predării cântului a evoluat semnificativ de-a lungul timpului, influențată de schimbările culturale, educaționale și sociale. Înainte de apariția școlilor moderne, educația muzicală era transmisă prin intermediul tradițiilor orale. Cântul era învățat în comunități prin practici tradiționale, iar învățătura muzicală era strâns legată de activitățile religioase, de viața cotidiană și de obiceiurile locale.

„Metodica se definește ca totalitatea punctelor de vedere și a procedeelelor comune tuturor pedagogilor.” (Ioan N. Pop, *Cântul – Mod De Comunicare, Tratat De Canto Și De Metodică A Cântului*, Editura Universității de Muzică, București, 2004, p. 13.) Metodica studiază în profunzime scopul, conținutul, principiile, metodele, mijloacele și formele de organizare a procesului instructiv-educativ al unei discipline specifice. În acest context, atunci când ne referim la canto, metodică joacă un rol esențial în conectarea teoriei cu practica, având scopul de a crea un liant între pregătirea teoretică a profesorului și aplicarea efectivă a acestor cunoștințe în instruirea elevilor. În acest sens, este important de subliniat faptul că metodică nu se bazează doar pe cunoștințe teoretice, ci se distinge prin accentul pus pe experiența practică acumulată pe parcursul procesului de predare.

În contextul educației vocale, trebuie să recunoaștem că aceasta nu poate fi abordată uniform, având în vedere diversitatea anatomică și fiziologică a fiecărui individ. De aceea, fiecare metodă educațională trebuie să fie flexibilă adaptându-se particularităților fiziologice și psihologice ale fiecărui elev. Profesorii trebuie să fie conștienți de aceste aspecte și să își construiască lecțiile într-un mod care să sprijine dezvoltarea individuală a fiecărui student, ținând cont de ritmul propriu al acestuia și de nevoia de a construi o relație de încredere.

În contextul educației muzicale contemporane, metodică predării cântului reflectă o abordare multidimensională, care îmbină cunoștințele teoretice cu experiența practică, stimulând dezvoltarea abilităților vocale și creativitatea.

3. Rolul profesorului de canto în dezvoltarea abilităților elevului

Profesorul de canto are o responsabilitate considerabilă nu doar în ceea ce privește formarea tehnică a elevului, ci și în dezvoltarea acestuia pe plan intelectual (cultivarea gândirii) și a sensibilității artistice. Profesorul trebuie să formeze un artist capabil să înțeleagă, să interpreteze și să transmită emoții prin muzică.

Experiența este, de asemenea, un factor important. Un profesor cu o experiență vastă în domeniul artistic va fi mai bine echipat pentru a înfrunta provocările întâmpinate de elevi, va înțelege mai bine nevoile fiecărei persoane și va ști cum să răspundă la dificultăți tehnice sau

interpretative. Însă, poate cel mai important, este pasiunea cu care profesorul își îndeplinește profesia. Această pasiune este ceea ce îl face să depășească momentele dificile, să fie în continuare dedicat îmbunătățirii procesului educativ și să transmită elevilor săi nu doar cunoștințe, ci și dragostea pentru muzică și pentru artă.

Un alt aspect esențial al activității pedagogice este capacitatea profesorului de a comunica eficient, de a formula explicații clare, inteligibile și plastice, care să ajute elevul să înțeleagă nu doar „ce” trebuie să facă, dar și „de ce” trebuie să facă acest lucru. Această comunicare clară și eficientă este esențială pentru ca elevii să își înțeleagă progresul, să învețe din greșelile lor și să își dezvolte propria viziune artistică.

Unul dintre cele mai importante aspecte ale rolului profesorului de canto este crearea unui mediu de învățare sigur și încurajator. Profesorul trebuie să înțeleagă specificitatea fiecărui elev, să identifice punctele forte și să lucreze asupra aspectelor ce necesită îmbunătățire. Abilitățile vocale sunt extrem de personale și sunt influențate de factori fiziologici, psihologici și emoționali, iar profesorul de canto trebuie să fie un observator atent al acestor aspecte. În acest context, este important ca profesorul să stabilească o relație bazată pe încredere și respect cu elevul, pentru a-l ajuta să depășească posibilele blocaje tehnice sau emoționale.

Din punct de vedere tehnic, profesorul de canto este responsabil pentru învățarea și corectarea tehnicii vocale fundamentale, precum respirația, proiecția vocii, dicția, articularea și controlul vocal, contribuind la formarea unei voci armonioase, expresive. Această tehnică este fundamentală pentru dezvoltarea unei voci sănătoase și pentru evitarea uzurii sau a unor posibile afecțiuni ale corzilor vocale.

Un alt rol important al profesorului de canto este dezvoltarea sensibilității muzicale și artistice a elevului. Într-o lecție de canto, profesorul transmite elemente de tehnică vocală și încurajează elevul să înțeleagă și să exprime emoțiile și mesajul muzical al piesei interpretate.

Profesorul este un model artistic și un mentor în acest proces de descoperire a propriei expresivități vocale.

De asemenea, profesorul de canto trebuie să gestioneze progresele elevilor. Fiecare elev se dezvoltă într-un ritm diferit, iar profesorul trebuie să fie capabil de o abordare didactică diferențiată în funcție de nevoile și de potențialul fiecărui elev. Învățarea continuă a elevului este susținută prin evaluări periodice, feedback constructiv și încurajare. Acest proces stimulează motivația elevului și îi permite să își atingă potențialul maxim. „În momentul în care între student și profesor se realizează un feedback, această relație circulară începe să funcționeze benefic pentru ambele părți. Astfel, cântărețul are un control exterior al tehnicii sale vocale și se poate perfecționa.” (Dr. Marius Corneliu Chiorean, *Efectul feedback și aplicațiile lui în belcanto*, Casa de Editură Dokia, Cluj – Napoca, 2020, p.148.) Profesorul ar trebui să reprezinte pentru elev controlul exterior al emisiei sale vocale, corectând fiecare sunet cântat de acesta.

Corectarea se poate realiza în două moduri, în funcție de contextul educativ și de abilitățile elevului. Unul dintre cele mai eficiente și des folosite metode este exemplificarea de către profesor a sunetului ideal, oferind un model clar de urmat. Profesorul interpretează corect un sunet sau un pasaj muzical, iar elevul va încerca să reproducă și să înțeleagă senzațiile profesorului pentru a produce acel sunet ideal. Această abordare ajută la înțelegerea clară a diferențelor dintre sunetul dorit și cel produs de elev. Pe de altă parte, corectarea poate fi realizată și prin explicarea detaliată și prin imagini plastice a funcționării mecanismului vocal iar în acest caz elevul își va ajusta interpretarea prin autocontrol. Elevul învață astfel să își asculte propria voce și să își identifice eventualele probleme vocale, cu scopul de a le remedia. „Analiza funcționării aparatului fonator prin prisma principiului fenomenelor de conexiune inversă (comandă și control sau feedback) ne oferă posibilitatea de a înțelege și interveni în

mod conștient în actul fonației pentru a cânta așa cum dorim.”(Ion Piso, *Cibernetica Artei Vocale*, Editura Eikon, București, 2019, p. 7.)

Un alt aspect important în procesul de învățare este faptul că un cântăreț se aude prin urechea internă mult mai clar, mai tare decât în realitate. „Importantă este educarea auzului intern a studentului cât și gândirea înălțimii sunetului precum și gândirea muzicală- așa numitul cânt intern.” (Silvia Voinea, *Incursiune în istoria artei cântului și a esteticii vocale*, Pro Transilvania, București, 2002, p. 120.) Urechea internă percepe sunetele într-un mod diferit față de modul în care acestea sunt auzite de ceilalți, ceea ce poate duce la o diferență între percepția personală asupra sunetului și realitatea sunetului emis. De aceea, autoevaluarea și corectarea prin înregistrări video și audio sau prin feedback-ul oferit de profesor sunt instrumente valoroase în procesul de perfecționare vocală. „Înregistrările audio-video alcătuiesc o cale de reacție prin care se realizează tot un control exterior al sunetului și al imaginii.”(Ibidem, p. 148.)

Elena Teodorini a fost una dintre cele mai remarcabile figuri în domeniul pedagogiei vocale, având un impact semnificativ asupra evoluției școlii românești de cânt. Ea recomandă o abordare cu multă prudență, dar și cu fermitate, subliniind importanța protejării vocii în timpul procesului educativ, prin executarea pentru început a exercițiilor ușoare, înainte de a trece la cele mai dificile. De asemenea consideră că emisia vocală trebuie să fie moale și vocea trebuie să fie îndreptată întotdeauna înainte, spre vârlul palatin, această direcție ajută la crearea unei vibrații eficiente a sunetului, permițând vocii să progreseze cu mai puțin efort.

Prin abilități pedagogice, empatie și expertiză tehnică, profesorul de canto ajută elevii să își depășească limitele, să își îmbunătățească tehnica vocală și să devină buni interpreți, încrezători în propriile lor abilități.

4. Fundamentele predării cântului vocal - strategii și tehnici.

„Numai cunoscând cauzele ce generează sunetul cauze ce stau la baza formării lui, deci, cunoscând funcționarea aparatelor fonator și auditiv, putem acționa eficient și just în actul fonației pentru stăpânirea. Ca și pentru îmbunătățirea lui și nici decum doar în efectul (rezultatul) acestei funcționări.” Afirmă Ion Piso în lucrarea sa *Cibernetica Artei Vocale*. Așadar vom enumera pe scurt componentele anatomice ale mecanismului vocal.

Aparatul vocal este constituit din totalitatea organelor și sistemelor care participă activ la formarea vocii și funcționează sub controlul auzului și al sistemului nervos central. Astfel cântărețul începător sau profesionist trebuie să își cunoască foarte bine aparatul vocal cu care își practică profesia. Acesta este format din trei segmente: segmentul inferior respirator, segmentul mijlociu vibrator și segmentul superior rezonator.

Segmentul inferior, respirator are ca funcție respirația, formată din inspirație, retenție și expirație esențială pentru producerea sunetului, și care ajută la propagarea acestuia în cavitățile de rezonanță, până la mediul exterior. Acest segment este format din plămâni, cutia toracică, mușchii respiratori, bronhiile și trahee. Mușchii respiratori principali sunt diafragma, un mușchi foarte important în mecanismul vocal care separă cavitatea toracică de cea abdominală, mușchii dorsali (situați lângă coloana vertebrală), mușchii intercostali (între perechile de coaste, de la coloana vertebrală până la stern), mușchii costali (situați în fața ultimelor perechi de coaste libere) și mușchii pectorali (sau supra-costali) din partea superioară a cutiei toracice.

Segmentul mijlociu, vibrator al aparatului vocal, joacă un rol esențial în procesul de producere a sunetului. Aici, vibrarea corzilor vocale este provocată de comanda dată de creier, prin intermediul unei coloane de aer care provine din plămâni, care este supusă unei anumite

presiuni subglotice. Aceasta presiune a aerului determină mișcarea corzilor vocale, iar frecvența și intensitatea acestor vibrații formează sunetul perceput în timpul cântatului sau vorbirii. Segmentul vibrator include laringele, care este unul dintre cele mai importante organe implicate în fonație.

Laringele se află în continuarea traheei, în partea din față a gâtului, și se conectează cu faringele, care reprezintă o altă parte importantă a aparatului vocal. Un aspect unic al laringelui este capacitatea sa de a urca și coborî ajutat de țesuturile elastice care îl leagă mușchii gâtului și structurile osoase. De asemenea, poziția laringelui variază în funcție de vârstă, sex și particularitățile individuale. La femei, laringele se află de obicei mai sus cu aproximativ 0,1 cm față de poziția acestuia la bărbați. De asemenea, laringele unui adolescent sau al unui copil este diferit în dimensiuni și formă față de cel al unui adult, iar acest lucru se schimbă pe măsură ce corpul se dezvoltă.

Glota este spațiul între corzile vocale, și are un rol important atât în procesul de respirație, cât și în cel de fonație. În timpul fonației, glota se închide parțial sau complet, permițând aerului să fie expulzat prin corzile vocale și generând astfel sunetul. Epiglota este o structură cartilaginoasă mobilă care acoperă laringele în timpul înghițirii pentru a preveni pătrunderea alimentelor în trahee, protejând astfel căile respiratorii. (Ioan N. Pop, *Cântul – Mod De Comunicare, Tratat De Canto Și De Metodică A Cântului*, Editura Universității de Muzică, București, 2004, p. 55-66.)

Segmentul superior rezonator are rolul de a întări și de a amplifica sunetul, fiind format din faringe, cavitatea bucală, gura, cavitățile nazale și sinusurile. Acest segment include pavilioanele și rezonatorii vocali, care sunt cavități fixe situate în oasele feței și ale capului. Faringele este cel mai mare rezonator și are o importanță deosebită în orientarea coloanei sonore. Cavitatea bucală este, de asemenea, un pavilion și un rezonator esențial. Activarea sunetului este delimitată superior de bolta palatină, iar limba joacă un rol major în formarea sunetelor în cavitatea bucală. Sinusurile, cavități fixe situate în oasele feței și capului, sunt pline cu aer și au rolul de a amplifica sunetele. Acestea sunt simetric dispuse de-o parte și de alta a foselor nazale, pe un plan vertical, și includ sinusurile maxilare, frontale, sfenoidale și etmoidale.

Organul vocal uman reprezintă o sursă sonoră naturală, iar energia acustică generată sub forma vocii cântate provine dintr-un proces complex în care aerul, expulzat din plămâni, parcurge o serie de structuri ce formează aparatul fonator. Aceste structuri includ laringele și cavitățile supraglotice, cum ar fi faringele, gura și nasul. În cadrul acestui proces, corzile vocale joacă un rol esențial, fiind responsabile de modularea fluxului continuu de aer care determină variații de presiune acustică, care sunt percepute ca sunet vocal. Acesta este comandat de creier și transformat în undă sonoră care ajunge la ureche și dus din nou la creier unde este comparat cu sunetul ideal, imaginat de cântăreț. Aici apare un feedback între ceea ce aude interpretul și ceea ce se aude în exterior, ce aude profesorul sau publicul. De aceea cântăreții mai ales în primii ani de studiu au mare nevoie de o ureche externă care să audă sunetul real.

În plus, cavitățile de rezonanță ale căilor respiratorii, precum faringele, cavitatea bucală și nasul, contribuie semnificativ la amplificarea și îmbogățirea sunetului vocal. Ele permit formarea de armonice care îmbogățesc frecvențele de bază ale vocii, făcând-o mai plină și mai expresivă. Aceste armonice sunt esențiale pentru caracterizarea timbrului vocal, permițându-le ascultătorilor să diferențieze vocile diferitelor persoane, chiar și atunci când emit aceleași note muzicale.

Fiecare element al aparatului fonator, de la corzile vocale până la cavitățile de rezonanță, contribuie la formarea unui spectru sonor unic, cu caracteristici distincte. Direcția și amplitudinea vibrațiilor sonore, care sunt influențate de poziționarea și mișcarea diferitelor părți ale aparatului vocal, sunt factori importanți în determinarea modului în care sunetele sunt proiectate și percepute în spațiu.

Utilizând un aparat, un integrator de intensitate, care este conectat la un microfon amplasat la o distanță precisă de 1 metru în fața cântărețului se poate măsura amplitudinea vocii. În contextul unui teatru de operă, un cântăreț care dorește să devină prim solist trebuie să fie capabil să atingă o intensitate de 120 de decibeli, ceea ce este considerat un standard de performanță vocală excepțională. Această voce având capacitatea de a pătrunde în orice colț al sălii de spectacol datorită unui tonus glotic adecvat, ceea ce nu înseamnă crispare sau forțare la nivelul laringelui, ci dimpotrivă o emisie moale. „Laringele trebuie educat pentru a rămâne în poziția sa cea mai joasă a gâtului, creându-se în felul acesta o presiune subglotică și o impedanță reîntoarsă optim pentru actul fonator.” (Ion Piso, *Cibernetica Artei Vocale*, Editura Eikon, București, 2019, p.141)

În urma cercetărilor științifice foniatrii au remarcat faptul că laringe urcă prea devreme, dacă pe o gamă ascendentă se folosesc vocale deschise, în schimb, atunci când se folosesc vocale închise, urcarea laringelui este mai moderată și mai controlată, ceea ce contribuie la rezolvarea pasajului prin acoperire.

Profesorul trebuie să explice elevului procedeul prin care se poate ajunge de la o *voce aperta (deschisă)* la o *voce coperta (acoperită)*. Acest procedeu tehnic care a fost descoperit în Italia la jumătatea secolului al XIX-lea și facilitează extinderea diapazonului spre acut și în cazul femeilor și a bărbaților. Acest procedeu poate fi explicat de către profesor în primul rând prin înregistrări video-audio, unde elevul poate face diferența (cu ajutorul profesorului) dintre o voce deschisă și o voce impostată corect, în care sunetele sunt acoperite. În al doilea rând prin exemplificările profesorului.

Elevul trebuie să înțeleagă că vocea trebuie sprijinită (*appoggiată*) în zona palatală (mască, rezonatori, în punctul lui Mauran) și pe coloană de aer, pe diafragmă: „Baritonul J. Mauran prim solist al Operei din Paris a făcut în 1928 o descriere minuțioasă a sensibilităților interne resimțite de-a lungul plafonului său palatal Ele se întind dintr-un punct M apropiat de rădăcina incisivilor superiori până la vârfurile palatin.” (Dr. Marius Corneliu Chiorean, *Efectul feedback și aplicațiile lui în belcanto*, Casa de Editură Dokia, Cluj – Napoca, 2020, p. 116.).

Astfel, vocea trebuie să fie controlată prin menținerea unei presiuni acustice constante în zona palatului tare și a sinusurilor nazale bazându-se pe senzații subiective. Proiectarea sunetului în acest punct M cu o anumită presiune produce un timbru strălucitor bogat în armonice ce dau penetranță vocii. Profesorul poate explica elevului prin imagini vizuale, folosind un limbaj simplu, ușor de înțeles. De exemplu: agață sunetul, înșurubează sunetul, răstoarnă vocea pe cupolă înaltă (n.a.) etc., sunt câteva exemple de expresii care ajută rapid elevul să-și reprezinte mental locul în care trebuie proiectat sunetul și să dobândească senzații corecte.

Susținerea vocii se realizează pe o respirație completă costo-diafragmatică, o respirație amplă adaptată dimensiunii frazei muzicale ce urmează a fi cântată. În acest fel se creează o presiune subglotică între diafragmă și laringe. Elevul i se explică faptul că trebuie să aibă un control permanent al respirației, o presiune subglotică și o susținere puternică indiferent de nuanța sunetelor (*piano, forte*). Elevul va înțelege și acest fenomen mult mai ușor dacă profesorul se va folosi de expresii plastice: pe momentul inspirației umerii trebuie să rămână într-o poziție normală fără să se ridice, inspirația trebuie să fie pe nas cu gura deschisă ca și cum am mirosi o floare, sunetele trebuie susținute în registrul acut, trăgând bine coastele în exterior, sprijinindu-ne în cele trei puncte diafragmă și rinichi, făcând același efort ca atunci când ridicăm un obiect greu.

Pentru a omogeniza vocea elevului este necesară omogenizarea culorii vocale (toate sunetele din diapazonul vocal, indiferent de înălțimea sa trebuie să aibă aproximativ aceeași culoare pentru a asigura o emisie cursivă și clară), omogenizarea locului de rezonanță (găsirea aceluiași punct de sprijin pentru toate sunete, ceea ce determină un cânt legat), egalizarea registrelor prin rezolvarea pasajului (porțiunea din diapazonul vocal unde fibrele musculare

răspund în mod diferit la comanda cerebrală transmisă prin nervii recurenți). Astfel înainte de prima notă a pasajului, există tendința de îngustare a gâtului printr-o încordare maximă în zona laringiană. Rezolvarea pasajului la elevi se poate realiza sugerându-le ca începând cu o cvintă inferioară pasajului să concentreze foarte bine sunetele, păstrându-le pe toate în același punct de rezonanță înaltă, ca și cum ar cânta același sunet, lăsând laringele să coboare relaxat și vâul palatin să fie cupolat, totul pe o susținere respiratorie tot mai fermă. Se obține astfel o creștere a spațiului sonor faringian și de asemenea a volumului vocii, reușind o egalizare a registrelor.

Pentru a extinde diapazonul vocal (spațiul cuprins între cel mai grav sunet și cel mai înalt sunet clar și uniform emis de o persoană) este nevoie de foarte multă răbdare, profesionalism și discernământ din partea profesorului, acest lucru realizându-se cu ajutorul unor exerciții vocale tehnice.

Alexander Varlamov considera că pentru început profesorul de canto trebuie să formeze vocea elevului doar în limitele ei naturale fără a o forța cu un repertoriu care să nu depășească aceste limite. Abia după ce această voce este întărită se poate încerca o extindere treptată spre acut, oferindu-le rotunjime, putere. (Alexander Varlamov, *A full school of singing*, Publishing house „Lan”, Publishing house „The Planet of Music”, Sankt Petersburg, 2012, p. 25.)

5. Concluzii

Studiul asupra metodicii cântului subliniază importanța unei abordări sistematice și fundamentate în dezvoltarea competențelor vocale ale elevului. Este esențial ca procesul de învățare să fie structurat pe principii solide, care să integreze teoria și practica, iar fiecare etapă a învățării să fie susținută de tehnici vocale corecte și adaptate nevoilor individuale ale elevului.

Componentele metodicii cântului sunt fundamentate pe înțelegerea profundă a aparatului vocal și a modului în care acesta trebuie să fie antrenat pentru a obține un sunet clar, sănătos și expresiv. Strategiile pentru dezvoltarea competențelor elevului se concentrează pe aspecte precum susținerea corectă a vocii, controlul respirației, articularea exactă a sunetelor și dezvoltarea unei tehnici vocale solide.

Prin aplicarea unui plan de învățământ structurat și adaptabil, care să includă atât exerciții tehnice, cât și dezvoltarea sensibilității muzicale, profesorul poate sprijini elevul să își descopere potențialul vocal maxim și să își îmbunătățească performanțele pe termen lung. De asemenea, este important ca elevii să fie încurajați să își exprime emoțiile prin intermediul vocii, făcând legătura între tehnică și interpretare.

În final, un proces educațional eficient în domeniul muzicii vocale trebuie să îmbine cunoștințele teoretice cu practica constantă, asigurându-se că fiecare elev progresează la un ritm propriu, cu un sprijin adecvat din partea profesorului.

Bibliografie

- Piso Ion. 2019. *Cibernetica Artei Vocale*, București: Editura Eikon.
- Chiorean, Marius, Corneliu. 2020. *Efectul feedback și aplicațiile lui în belcanto*, Cluj – Napoca: Casa de Editură Dokia.
- Ionescu, George 1971. *Unele probleme de metodică a cântului*, București: Editura Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă
- Ioan N. Pop. 2004. *Cântul – Mod De Comunicare, Tratat De Canto Și De Metodică A Cântului*, București: Editura Universității de Muzică

Impactul tehnologiei digitale asupra dezvoltării emoționale a elevului – cântăreț

BĂLUȚĂ MARIA-ROXANA

Colegiul Național de Arte „Regina Maria” Constanța

Rezumat: *În ultimii ani dezvoltarea perpetuă a tehnologiei digitale, pe lângă multitudinea de beneficii a adus și inconveniente. Paradoxal, secolul vitezei a dezvoltat o noncomunicare cu consecințe îngrijorătoare care a planat asupra sănătății emoționale a tinerilor, o lipsă permanentă de răbdare în parcurgerea și asimilarea conținuturilor. Tendința de tratare cu superficialitate orice materie predată, absența propriilor reflecții, dezinteresul față de problematica exterioară sunt doar câteva consecințe. În cazul elevilor-cântăreți aceste elemente îi privesc de preocuparea reală pentru studiu, de orice formă de expresivitate, de înțelegere și aprofundare a partiturilor propuse spre studiu. Oboseala fizică și psihică, lipsa de atenție, absența comunicării și a interrelaționării duc la scăderea performanțelor școlare și a incapacității controlării emoțiilor, la dezvoltarea de tulburări de anxietate și trac.*

Cuvinte-cheie: *Realitatea virtuală; absența comunicării; oboseală fizică și psihică; inteligența emoțională; relația familie-elev-profesor*

1. Introducere

Apariția internetului, amploarea și rapiditatea dezvoltării rețelelor de internet, a tehnologiei wi-fi și mai nou utilizarea AI (inteligența artificială) a adus în viața cotidiană o serie de beneficii în toate domeniile, inclusiv în cel al învățământului artistic. Însă aceste noi descoperiri ale lumii contemporane, aduc cu sine numeroase pericole și capcane de natură emoțională, în care elevii adolescenți pot cădea foarte ușor. Astfel, în ultimii ani domeniile medicale precum neuropsihologia și neuropsihiatria sunt într-o dinamică fulminantă. Concomitent cu aceste două ramuri a luat naștere știința dependenței. Conform cercetărilor neurologice, creierul uman este într-o continuă dezvoltare și maturizare până în jurul vârstei de 25 de ani. Cu atât mai mult, în zilele noastre să fii părinte sau profesor al unui elev adolescent, devine o adevărată provocare.

1. Realitatea virtuală – o nouă paradigmă

1.1. Realitatea virtuală - o realitate paralelă planului fizic

Internetul este disponibil și ușor de accesat în orice colț al lumii. Telefonul, această enciclopedie ambulantă este acum la îndemâna oricui. Accesând motoarele de căutare, poți afla extrem de rapid informațiile necesare. Multe dintre acestea sunt de un real folos, satisfăcând cele mai profunde nevoi, dar în același timp informațiile pot fi imprevizibile și extrem de dăunătoare. Companiile de IT, proiectanții de device-uri prezintă o dezvoltare uluitoare și se

bazează din ce în ce mai mult pe consumerism, determinând fără nicio îndoială creierul copiilor și adolescenților să devină dependent de dopamină, substanță chimică secretată în urma primirii unei recompense. Astfel apare nevoia de a se expune pe rețelele sociale, atât pe ei, cât și pe cei apropiați, a realizărilor personale și așteaptă o confirmare a celorlalți a succesului personal.

Dr. Daniel G. Amen neuropsihiatru de renume mondial atrage atenția ca dependența de tehnologie se produce la nivel cerebral. Prin scanarea cerebrală în timpul jocului a unui adolescent dependent de jocuri video și scanarea la o lună de abținere, demonstrează că lobul temporal stâng este cu totul modificat. Demonstrează astfel că preadolescenții, adolescenții, dar și tinerii sunt mai susceptibili dezvoltării de dependențe sau obiceiuri nesănătoase din pricina unui decalaj al dezvoltării cortexului prefrontal și al sistemelor de motivație. (dr. Amen, D.G., dr. Fay, Ch., 2024, pp 15-20)

1.2. Absența comunicării și a interrelaționării

Refugiului în tot soiul de dependențe, mai nou și cea tehnologică, acoperă arii ce ascund fie suferința fizică, fie socială sau familială la care se adaugă cea de ordin emoțional. Arta vocală la nivel liceal se predă individual, fiind astfel permisă o cunoaștere mai amanunțită a vieții cotidiene a tinerilor cântăreți. Factorii dăunători dezvoltării emoționale a elevului-cântăreț, pot fi diverși. Această inteligență emoțională despre care neuropsihologii vorbesc din ce în ce mai mult și care se clădește pas cu pas, încă din stadiul embrionar, suferă modificări, transformări sau dimpotrivă, înfloresc în mod în mod armonios, dacă sunt prezente anumite situații declanșatoare. Mediul familial, sistemul de învățământ și anturajul joacă un rol important în viața personală a adolescenților. În această etapă de dezvoltare, căutarea de senzații tari, nevoia de atenție, de apartenență la un grup, de recunoaștere a valorii personale (de cele mai multe ori fără o bază solidă) îi fac pe adolescenți să trăiască un amalgam de emoții pe care, de cele mai multe ori, nu sunt capabili să le descifreze fără un sprijin real din partea părinților, dar și a profesorilor. Este momentul când pot cădea pradă foarte ușor tentațiilor care se pot transforma în dependențe, una dintre ele fiind dependența de tehnologie. Un creier aflat în dezvoltare va cădea sigur pradă dorinței permanente de actualizare a informațiilor de pe rețelele de socializare, chiar dacă acestea au un conținut superficial și total neinteresant, verificării aproape obsesive, devenite chiar reflex a mesageriei, ba chiar mai mult decât atât interpretarea eronată a mesajelor scrise, nevoii de atenție prin împărtășirea unor detalii private pe rețelele de socializare, în căutarea celebrității de moment. Centrul atenției și cel al concentrării suferă modificări, lăsând frâu liber agitației inexplicabile, lipsa răbdării și apariția irascibilității.

Toate aceste influențe negative, date de diferența de viteză între navigarea pe internet, a succesiunii foarte rapide imaginilor și informațiilor, de cele mai multe ori fără un conținut intelectual, cu capacitatea neuronală de a percepe, nu fac altceva decât să lase descoperit un adolescent în plină expansiune sezorială, dezvoltare cerebrală, dar mai ales emoțională și să îl bulverseze. Cu siguranță, modul în care au fost crescuți adulții care astăzi sunt părinți, nu mai corespunde tumultului cotidian. Părinții se simt uneori copleșiți sau depășiți de valul emoțional sau de reacțiile chiar violente produse în urma utilizării excesive a tehnologiei digitale și a gadget-urilor de ultimă generație, unii, ei înșiși utilizatori frecvenți. Volumul zilnic al informațiilor pe care le primește astăzi un copil sau adolescent este însutit mai mare decât acum 20, 30 de ani.

Această avalanșă informațională vine ca un tăvălug, deformând realitatea de zi cu zi, creând modele superficiale care tind să devină credibile și demne de urmat. Se creează acea discrepanță între vizual și realitate, apare dorința de atingere a unor obiective care nu pot fi îndeplinite, devenind nesănătoase, se emit comparații cu standarde imposibil de atins, se poate dezvolta stimă de sine bazată pe vorbe, nu pe fapte. Toată această manipulare emoțională

excesivă în mediul on line îi transformă pe adolescenți, făcându-i să se simtă entuziasmați, valorizați, ba chiar plini de speranță. Odată ce acest castel din cărți de joc cade la prima pală vânt, adolescentul rămâne deznădăjduit, temător, lipsit de apreciere, rușinat, uneori revoltat de răsturnarea valorilor sale și va tinde să caute din nou aceea *fata Morgana* din lumea virtuală, dezvoltându-se astfel un soi de dependență de visare, de fantezie, negând cu vehemență critica și detaliile ancorate în realitate. Adolescentul se va simți neînțeles, neapreciat, ajungându-se astfel la diluarea comunicării interumane, a exprimării verbale coerente, a exteriorizării emoțiilor care atarge după sine scăderea folosirii unui vocabular bogat în sinonime, a pierderii abilității de motricitate fină (de pildă, scrisul de mână).

1.3. Oboseala și incapacitatea concentrării

Avansul rapid al tehnologiei a permis, desigur, dezvoltarea rapidă și a aparaturii medicale în domeniul screening-ului. Astfel, cu ajutorul nanotehnologiei acum se pot oferi informații de o precizie extraordinară nu numai asupra hărții creierului, care reprezintă organul cel mai des utilizat, ci și a întregului organism. Locul de muncă, școala, rutina cotidiană, o alimentație dezechilibrată, nesănătoasă, lipsa mișcării, un corp și un creier în continuă dezvoltare (în cazul copiilor și adolescenților) la care se adăugă excesul utilizării gadeget-urilor digitale, a internetului și a rețelelor de socializare, atrage după sine o uzură intelectuală în strânsă legătură cu cea fizică. Corpul începe să resimtă oboseala, să somatizeze și să alerteze prin lipsa de concentrare, tulburări de somn sau un somn neodihnitor, scăderea cognitivă (este afectată memoria de scurtă durată) dislexie verbală sau dureri musculare și articulare, apar probelemele de vedere, de atenție distributivă. Dacă aceste simptome nu au ca principală cauză o infecție virală, o inflamație sau orice altă cauză de natură fizică, de cele mai multe ori, la copii și tineri, dezechilibrul creat de excesivitate își pune amprenta.

În zilele noastre sănătatea mintală și sănătatea creierului ocupă un loc din ce în ce mai important și cu atât mai mult trebuie să îi acordăm o deosebită atenție din momentul în care acest organ vital începe să își contureze forma. Copiii și adolescenții sunt cei mai vulnerabili, deoarece cortexul lor prefrotal este în plină ascensiune și cu siguranță niciun părinte nu își va dori să își vadă propriul copil dezvoltând mai târziu, din cauza tuturor exceselor acumulate, tulburări de anxietate, tulburare hiperactivă cu deficit de atenție, tulburare bipolară, depresie sau chiar suicid.

Toate aceste conecințe cumplite pot fi prevenite dacă părinții devin conștienți de pericolele și capcanele pe care le aduce utilizarea excesivă a tehnologiei. O noapte pierdută pe jocul preferat sau pe rețelele de socializare, atrage după sine starea de oboseală fizică și psihică a elevului. Următoarea zi de școală va fi periclitată din cauza scăderii lipsei de atenție și a puterii de concentrare. Dacă această practică devine permanentă, elevul va avea performanțe școlare scăzute în urma dificultății de absorbție a informațiilor predate. Acest lucru devine valabil, nu numai pentru disciplinele de cultură generală, dar mai ales pentru cele de specialitate, unde studiul trebuie să fie constant și de calitate pentru a obține performanță. La fel ca în orice disciplină sportivă, arta vocală necesită un corp fizic bine antrenat și mereu în formă, ori lipsa mișcării și a activității fizice zilnice nu aduce beneficii neuronale. Părinții alături de profesorii îndrumători au obligația să tragă un semnal de alarmă la momentul în care observă o schimbare de comportament a elevului, o tulburare a autocontrolului și a autodisciplinii sale și să stabilească de comun acord o strategie, un traseu de recuperare, dar și a unui feed-back imediat.

1.4. Incapacitatea controlului emoțiilor - anxietatea și tracul.

Emoția este în esență răspunsul pe care îl primim atât psihic, cât și fizic la expunerea unui anumit stimul (când privim un tablou, când ascultăm muzică sau când suntem puși în fața unei situații). Fiecare elev este diferit, iar răspunsul la stimuli ține de ceea ce psihologii numesc inteligența emoțională, acest vast domeniu în continuă cercetare. De la bucurie la extaz sau de la furie la violență această paletă de trăiri mătură efectiv mintea și corpul fiecăruia dintre noi. Fără să vrea, profesorul de canto devine în timp un fin observator al elevului pe care îl are în față, devenind oarecum un membru important al familiei, acolo unde, desigur, este acceptat, respectat și recunoscut pentru pregătirea, valoarea și profesionalismul de care dă dovadă.

Prin natura specialității studiate, elevul- cântăreț asemenea celui instrumentist sau actor, dar mai mult decât aceștia, este cel mai expus necesităților emoționale echilibrate. Studiul său trebuie să fie încununat de folosirea propriului instrument - vocea, la ieșirea în public, pe scenă, de expunerea la factori de stres puternici. Glasul cântat reprezintă cea mai rafinată calitate artistică a omului, probabil singura cale prin care îți poți creiona starea interioară, fără a folosi alte elemente de augmentare.

Dezvoltarea tehnologiei digitale a adus un aport incredibil de mare și benefic și în dezvoltarea cursurilor de artă vocală. Odată cu impunerea restricțiilor pandemice, care a stopat pentru o perioadă relativ scurtă reprezentațiile fizice, dar cu un efect fără precedent, lumea artistică a fost practic obligată să accepte să gasească rapid alternative de studiu. Cu o simplă accesare poți găsi materiale audio sau video de o valoare vocală intesimabilă, iar cu ajutorul inteligenței artificiale se pot realiza mixaje sau colaje uluitoare. Cu aparatură performantă poți participa on line la cursuri de măiestrie vocală sau concursuri, oriunde îți dorești și ești acceptat.

Astfel lumea artistică este mult mai aproape și în continuă transformare, în pas cu cerințele actuale. Cu toate aceste aspecte pozitive demne de luat în calcul, prezența pe scenă rămâne cea mai mare piatră de încercare, mai ales în cazul elevilor cântăreți aflați la începutul unui drum artistic cu mult mai multe oportunități, față de acum 20 de ani, dar și multe capcane emoționale rezultate și din dependența de tehnologie, a dependenței de visare și a falselor modele și valori artistice promovate. Un adolescent care trăiește la intensitate mare în această lume virtuală, devine un incapabil și un inadaplat provocărilor emoționale cotidiene și va face față cu greutate cerințelor scenice. Pus în fața unor examene sau recitaluri, va încerca fie să se eschiveze folosind diferite tertipuri, fie va fi copleșit de intensitatea emoțiilor aferente expunerii în public.

Cea mai puternică și distructivă emoție împărtășită pe scenă este tracul de scenă, această teamă teribilă care acaparează numai mintea, dar și corpul, diminuând chiar și auzul. Un tânăr cântăreț fără experiență se va simți copleșit și total dezamăgit de prestația sa, dacă nu va înțelege acest mecanism de răspuns, ca aparare la un stimul atât de intens. Această frică amplificată și de abuzul de tehnologie digitală, devine cu adevărat un factor paralizant dacă și în repertoriul care urmează să fie prezentat există mici ezitări intonaționale sau fraze muzicale care ar mai necesita studiu. La acestea se pot adăuga factorii stresori de pe scenă, cum ar fi lumina puternică a relectoarelor, costumul, accesoriile ținutei vestimentare.

De fapt, toată această teamă are rădăcini mult mai adânci, iar ce se observă pe scenă nu este decât un efect de moment, o proiectare a nesiguranței de sine. Teamă de orice, pornește de fapt din fragedă pruncie: frica de întuneric sau amenințarea cu aceasta, frica de a “nu te face rușine”, frica de apă, de înălțime, de abandon, dar și altele care, induse cu scopul bun de a educa, nu fac altceva decât să sădească în mintea unui copil al cărui creier și sistem emoțional sunt în formare *semințele* lipsei de curaj și de inițiativă, la care se adaugă stima de sine scăzută. Acestea duc mai târziu la tulburări de anxietate sau chiar depresie.

Adolescentul prezent pe scenă aproape că nu este conștient de gesturile pe care le face în momentul prezentării actului artistic, trăiește anumite stări pe care nu le poate controla. Toate

aceste manifestări conștiente sau inconștiente relevă nesiguranța din ce în ce mai mare și o permanentă frământare interioară pe care nu o mai poate controla. Profesorul îndrumător trebuie să fie primul observator și sprijin moral, alături de părinți, iar în unele cazuri conlucrarea acestora cu un psiholog practician, specializat pe problemele adolescenților.

2. Realitatea virtuală – beneficii și inconveniente în disciplina Cânt vocal

2.1. Sănătatea vieții emoționale din perspectiva realității virtuale

Creierul este organul care prin neurotransmițători generează emoții. Acest sistem complicat este într-o continuă transformare și update pe tot parcursul vieții. Deși aflat în pânțele mamei, fătul poate simți stare emoțională prin care aceasta trece. „Copilul tău are nevoie de un creier sănătos pentru a fi puternic mental. Orice lucru care interferează cu funcționarea creierului poate interfera și cu caracterul. Deteriorarea creierului prin infecție, traumă, malnutriție sau expunerea la substanțe toxice (cum ar fi cea provocată de alcool sau alte droguri) poate afecta caracterul copilului tău. Fără o funcționare sănătoasă a creierului, copiii nu pot să facă cele mai umane lucruri, cum ar fi să facă planuri, să își controleze instinctele și să ofere și să primească dragoste. Caracterul și moralitatea sunt întrepătrunse.” (dr. Amen, Daniel.G.& dr. Fay, Charles, 2024, pg.56)

Provocările vieții contemporane nu mai corespund nici măcar cu ceea ce se petrecea acum 10 de ani, iar cu copilăria bunicilor de astăzi, nici atât. Ideea conform căreia educația copiilor de astăzi începe cu 20, 30 de ani înainte este tot mai fundamentată. De fapt, educația copiilor depinde în mare procent de educația părinților lor „Pentru a crește copii puternici mental, avem nevoie de o îmbinare între neuroștiință și psihologie practică. În calitate de părinți trebuie să avem grijă de sănătatea propriului creier, precum și la dezvoltarea creierului copiilor noștri, dar și să folosim abilități demonstrate de parenting. Una în absența celeilalte nu va fi niciodată îndeajuns.” (dr. Amen, Daniel.G.& dr. Fay, Charles, 2024, pg.57,40) ... „în timpul perioadei de dezvoltare, trebuie să le oferi copiilor tăi instrumentele și tehnicile de care au nevoie pentru a promova obiceiuri sănătoase ale creierului.”

O mare provocare a părinților de astăzi o reprezintă asumarea responsabilității de a fi părinte. Odată intrat la școală, copilul este preluat de un sistem de învățământ care el însuși este în continua dezvoltare. Modul în care le este prezentată copiilor școala și sistemul de învățare poate crea disensiuni între părinți și elevi, elevi și profesori. Conlucrarea și dezvoltarea relației elev-părinte-profesor este cea care stă la baza dezvoltării capacităților cognitive ale elevului, a educării permanente a memoriei, a elaborării de strategii performante de învățare, combinând în egală măsură tehnologia digitală cu metodele clasice, fără a pierde principalele chiziții motrice (cum ar fi scrisul de mână) și cele vizual-cognitive (cititul cărților în format classic, pe hârtie, nu audiobook). Să ne gândim la o problemă comună a părinților: timpul alocat familiei, cel mai adesea, este limitat la doar câteva ore. De obicei, nu știm ce anume să facem prima dată. Având atât de puțin timp la dispoziție și presupunând că vrem să creștem un copil cu o dezvoltare armonioasă... de cele mai multe ori, nu tratăm subiectul de așa natură încât să înțelegem de unde a izvorât acea problemă, ci găsim soluții. Chiar ne pricepem să facem asta, găsim soluții cât a zice pește, dar nu tratăm cauza.” (Colceag, Florian & Alexandru., Florin, 2016, pg.121).

Indicațiile cu caracter programat pe care părinții le dau propriilor copii ar putea părea și se doresc a fi motivante, dar în esență, în timp își dovedesc nu numai ineficiența, dar și capacitatea lor distructivă, creeându-se nesiguranță în propriile forțe ale unui viitor adult. „...toate însumate, spuse unui copil, vor genera neîncredere în propria persoană, anxietate, lipsa inteligenței emoționale („prostia”, cum se spune în popor), gândire negativă, lipsa

inteligenței sociale, complexe și așa mai departe.” (Colceag, Florian. & Alexandru., Florin, 2016, pg. 127-128).

Cu un sistem emoțional nesigur, adolescentului îi va fi cu atât mai dificil să gestioneze problemele inerente vârstei. Corpul fizic aflat în plină tranziție (creșterea fiziologică, uneori bruscă sau care stagnează, abundența hormonilor) la care se adaugă hrana nesănătoasă, lipsa unui program regulat de nutriție, privarea de somn cantitativ și calitativ, precum și utilizarea excesivă a tehnologiei digitale, vor crea un viitor elev-cântăreț (se poate include și cel instrumentist sau sportiv) total neadaptat și nepregătit în fața marii provocări, expunerii în public.

2.2. Relația familie-elev-profesor

Marea provocare a profesorului de specialitate (artă vocală) o reprezintă studiul alături de un elev nesigur din punct de vedere emoțional al cărui instrument este în continuă conștientizare și dezvoltare. Aflat în fața provocărilor studierii unui anumit repertoriu adecvat vârstei, memorării și asumării unor partituri, a respectării rigurozității unui anumit program de studiu, dar și a unei pregătiri fizice suplimentare, și nu în ultimul rând a unei schimbări majore, provocatoare, întrucât studiul artei vocale începe cel mai târziu dintre toate ramurile muzicale, drumul artistic poate părea destul de anevoios.

Principalul rol în a descurca rezolva acest puzzle care necesită nu numai iscusință, dar și răbdare este profesorul de specialitate (artă vocală). Acesta are posibilitatea, mai mult decât profesorul de la clasă sau dirigintele, de a observa în detaliu personalitatea, comportamentul și atitudinea elevului, nu numai în viața de zi cu zi a acestuia, dar mai ales cu ocazia manifestărilor artistice. Fără să vrea, în unele cazuri profesorul devine confidentul elevului, mai ales când acesta caută sprijin emoțional în afara mediului familial. Din nefericire, există cazuri de “abandon” școlar, dar din partea părinților, nu al elevilor. Odată pășiți la nivel liceal, părinții consideră că proprii copii sunt suficient de maturi să se descurce și singuri. Deși această lipsă de implicare se consideră a fi benefică și cu scop educativ, de cele mai multe ori, responsabilitatea pe care și-o doresc să o obțină de la proprii copii este de fapt lipsa de încredere și responsabilitate a părintelui. Ori, în acest caz este dificil de a stabili o relație apropiată profesor-părinte.

Eleva Alexandra L. face parte dintr-o familie în care tatăl are probleme cu alcoolul, iar de aici au rezultat certuri frecvente, discuții aprinse între părinți și familie, neajunsuri financiare, amenințări de tot felul, inclusiv de suicid. Mama sa a încercat în nenumărate rânduri să aplaneze situațiile divergente apărute, cerând chiar și ajutorul organelor abilitate. Însă toată această atmosferă neprietenoasă și șantaj emoțional, au adus-o într-o stare de deznădejde și neputință, copiii fiind expuși în mare parte a copilăriei lor acestei situații neplăcute. Eleva fiind cea mai mare dintre frați a fost supusă unui proces de maturizare precoce, asumându-și rolul de dădacă, de factor mediator și împăciutor. Atmosfera tensionată de acasă nu i-a oferit modele comportamentale echilibrate și a preluat fără a fi conștientă, tipare impuse de societate și de realitatea virtuală, ca fiind cele care trebuie urmate (de la vestimentație nepotrivită vârstei, la machiaj și atitudini necorespunzătoare).

Orice adolescent este reticent, ba chiar potrivnic când i se cer schimbări cu rolul evident de a corija eventualele derapaje. Câștigarea încrederii reciproce devine astfel un test al răbdării. Când în anturajul elevei s-au adăugat și alți colegi, s-a activat sentimentul de competiție, însă una distructivă. Pentru o perioadă, eleva nu a participat concursuri de specialitate, fiind insuficient de pregătită. A acceptat cu greu neajunsurile cauzate de puținele cunoștințe în materie de teorie muzicală (eleva a luat cunoștință cu notația muzicală concomitent cu debutul său liceal) lipsa unei determinări și a răbdării de a studia în plus față de colegi pentru a recupera decalajul creat de pregătirea la disciplinele de specialitate.

Combaterea lipsei motivării și stabilirea unei relații de simpatie reciprocă între elev și profesor se realizează treptat, cu pași mici. Deși profesorul de canto trebuie să stabilească trasee tehnice în timpul desfășurării cursului, de cele mai multe ori, din dorința de a da un imbold și de a mobiliza elevul, acesta se transformă în profesor de teorie muzicală, făcând solfegiul partituri alături de elev. Acesta reprezintă un prim pas în restabilirea încrederii de sine a elevului. Puterea exemplului pozitiv (descifrarea unei partituri cu susținerea profesorului nu este atât de dificilă pe cât pare) este în definitiv principala sursă de inspirație pe care este indicată să o urmeze elevul.

Studiind analitic (notă cu notă, salturi intervalice) în unități de învățare fracționate și repetându-le zilnic, alături de profesor, dar și suplimentar acasă, într-un timp relativ scurt, eleva a prins încredere tot mai mare în ea, dezvoltând totodată dorința de perfecționare și de participare la activități artistice și concursuri de profil. Dacă în prima fază, partitura părea un tumultul de nedescifrat, dificil de însușit, studiind în pași mici cu foarte multă răbdare, a conștientizat că progresul este real doar atunci când studiul este privit cu seriozitate.

Arta vocală formează nu numai glasuri, ci și comportamente. Luând contact cu lumea operei, cu scopul de a audia și de a conștientiza disciplina de specialitate studiată, participând la spectacolele prezentate de diferiți soliști, elevii observă și preiau în același timp, mai mult sau mai puțin conștient, din atitudinea artiștilor. Gusturile pentru muzică, pentru obiectele vestimentare cotidiene încep să se schimbe treptat în bine și tind să devină modele de urmat. Se realizează de fapt, o deosebire din ce în ce mai clară între modelele propuse virtual și realitate. Obligația purtării unei anumite ținute la examene, la manifestări artistice cu public ori în sala de spectacol ca simplu spectator le rafinează alegerile, mulți dintre ei încep să poarte și în afara scenei un stil vestimentar elegant. Acest lucru fiind valabil și pentru eleva prezentată, profesorul încurajându-i permanent noile alegeri și oferindu-le și altora spre exemplu.

Discuțiile purtate de profesor cu mama elevei, în acest caz, au sudat o relație bazată pe respect și apreciere între cele două părți. Datorită calităților vocale excepționale ale elevei, dar și a funcționării relației elev-părinte-profesor, într-un timp relativ scurt (pe parcursul unui an școlar) eleva a obținut mici realizări artistice care au dus în anul școlar următor către o performanță de înalt nivel, cu un repertoriu mult mai dificil, transformând astfel o elevă de nivel mediu într-un adevărat artist liric cu deosebit potențial artistic, care își continuă studiile de specialitate la nivel academic. Desigur acesta este un caz ideal, memorabil și extraordinar: să poți șlefui și aduce la lumină prin fine abilități pedagogice, dar și psihologice, un adolescent sortit deznădejii și implicit eșecului artistic.

Din păcate, nu întotdeauna profesorul este respectat și nu este privit cu încredere. Există și cazuri când, deși dascălul are în fața sa un elev cu potențial artistic, cu achiziții în domeniul muzical, dar pe care nu a reușit să le fructifice din motive ce țin de latura interioară, nu reușește ușor să determine elevul să performeze. În domeniul învățământului vocațional se discută de atingerea celei mai înalte performanțe la nivel liceal. Pe lângă datele native pe care trebuie să le aibă un elev care urmează cursurile de canto, performanța se poate realiza numai dacă există constanță și perseverență în studiu. Chiar și la nivel de maximă performanță pe care o poate obține un elev, există diferențe. Acestea sunt date de calități precum muzicalitate, sensibilitate, inteligență emoțională, receptivitate și relaționare cu partenerii de scenă și colegii.

Elevul Sabin J. A urmat cursurile de pian până în clasa a VIII a, dar pe parcursul liceului și-a dorit să se perfecționeze în domeniul artei vocale întrucât avea calitățile necesare. Atunci când un elev are deja un bagaj de noțiuni muzicale, se presupune că studiul pieselor va fi mai facil. Prima perioadă a fost atractivă pentru elev, deoarece studiul vocii reprezenta ceva nou și incitant. Însă vechile metehne, cum a fi tratarea cu superficialitate a studiului pieselor, o solfegiere fugitivă, dublată de o latură psihologică șubredă, de o stimă de sine insufletă de mama sa (ea însăși cu probleme de natură emoțională), bazată pe vorbe, nu pe fapte reale, au făcut din adolescentul aflat în plină transformare, un individ nesigur, speriat, al cărui corp a

somatizat niște traume din copilărie, transformându-le în gesturi reflex, inconștiente și incontrolabile în timpul cântului. Elevul nu a fost capabil să își gestioneze emoțiile generate de primele examinări și apariții în public sau să își corijeze în timp real micile imperfecțiuni de intonație, deși poseda un auz muzical bun, voce clară și dezvoltată pentru vârsta sa.

Un sistem emoțional zdruncinat încă din copilărie de stările bulversante ale mamei sale, precum și corecțiile fizice și verbale primite, a transformat adolescentul elev-cântăreț. Conștientizarea acestor neajunsuri, în acest caz, a fost extrem de dificilă ba chiar conflictuală, întrucât mama respectivului elev a refuzat să accepte că problemele muzicale ale propriului copil se vor rezolva, dacă mai întâi se vor fi deslușit cele legate de latura emoțională.

Cursurile de canto, întâlnirea și impactul cu profesorul de specialitate durează aproximativ patru ani, însă latura emoțională neacceptată și nerezolvată la timp, merge mai departe cu individul, care va dezvolta pe viitor conflicte și cu exteriorul. Va fi mereu nemulțumit, se va simți în continuu dezavantajat, ca și cum factorii exteriori sunt cei care îi influențează negativ dezvoltarea.

Dificultatea acestui caz a constat tocmai în relaționarea cu elevul, acesta cazând în capcana vicioasă a utilizării excesive a tehnologiei digitale, a jocurilor pe diferite device-uri, privându-se de somn și odihnă de calitate. Simțindu-se devalorizat și-a căutat împlinirea în activitățile digitale și a dezvoltat dependență de tehnologie, dependență de recunoaștere și apreciere în mediul virtual.

Întrând pe un traseu repetitiv, elevul și-a dat seama treptat că neajunsurile sale școlare, rezultate și absenteismul au dus la înregistrarea de rezultate de tot mai slabe și un dezinteres din partea părinților pentru situația sa școlară. Deși își dorea cu ardoare progresul, nu reușea să îl obțină pe măsura așteptărilor, devenind un proces lent și anevoios fără sprijinul și susținerea părinților. Din frecvențele discuții purtate la școală cu profesorul de canto, elevul a devenit conștient că lipsurile sale țin de propria persoană, nu de factorii exteriori. Aflat în iminență de calificativ necorespunzător a fost sfătuit să urmeze câteva ședințe de consiliere cu psihologul școlar, ședințe cu care mama sa nu a fost de acord, considerând că nu sunt necesare. Astfel elevul s-a aflat în conflict cu propriul părinte, iar la început chiar și cu profesorul. Deși nu a renunțat la folosirea tehnologiei digitale, a reușit treptat să diminueze timpul petrecut în fața ecranului, să își recapete progresiv intervalul nocturn de somn, atenția și puterea de concentrare la ore. Această bătălie aprigă a durat aproximativ 2 ani (de la 14 la 16 ani). Faptul că profesorul nu a renunțat la elev, intuind în el capacități de redresare, dar mai presus de acestea, calități vocale deosebite pentru care merita să investească timp, răbdare, energie și strategii de recuperare a repertoriului insuficient studiat. Prin aceeași metodă micro, pas cu pas, prin studierea atentă de fragmente muzicale scurte, nu a întregii partituri, prin acordarea unui repertoriu de nivel mediu, prin reluarea mecasimelor introductive în arta cântului (explicarea tehnicii respirației și a impostăției) informații ce nu s-au sedimentat datorită lipsei de concentrare, dar și a absenteismului, elevul a reușit parțial, pe întregul unui an școlar să recupereze din diferența de nivel de pregătire dintre el și colegi. În prezent elevul se menține pe o linie constantă, la nivel mediu.

Ca și în cazul sportivilor de performanță, conlucrarea profesorului de specialitate cu psihologul liceului devine necesară, mai ales când părinții sunt absenți din viața școlară a copiilor lor. Perioada critică a adolescenților se manifestă între 14-16 ani. Odată cu debutul clasei a XI a situația școlară se limpezește și cei mai mulți elevi încep să își proiecteze viitorul traseu academic.

3. Concluzii

Digitalizarea este prezentă în viața de zi cu zi și este un domeniu vast și în continuă expansiune la care vrem sau nu, trebuie să ne conectăm și permanent să ne actualizăm. Nu poți

trăi în societate izolat de dezvoltarea tehnologică. Un simplu și la îndemână exemplu îl reprezintă serviciul de corespondență electronică sau utilizarea cardului bancar. Telefonul mobil tot mai performant este accesibil acum, oricui. Dezvoltarea tehnologică este benefică și a adus omenirii oportunități nebănuite, însă odată cu acestea se pot observa, într-un timp relativ scurt și efectele mai puțin pozitive. Indiferent de vârstă, orice excesivitate provoacă dependențe. Menținerea unui echilibru și conștientizarea excesului sunt cu adevărat provocatoare.

Viața cotidiană a devenit o cursă contra cronometru. Trebuie să rezolvăm mai multe sarcini în același timp și totodată conectarea cu membrii familiei, iar de cele mai multe ori aceștia rămân pe ultimul loc. Deși tehnologia digitală sprijină executarea mult mai rapidă și mai confortabilă a traseelor informaționale, omenirea tinde să producă executanți care uită de propria dezvoltare intelectuală și emoțională. Acest lucru devine evident când în familie apare un copil. El schimbă valorile de ierarhizare prin dependența de părinți în primii ani de viață și reprezintă momentul când inteligența emoțională a acestuia începe să se dezvolte.

Copilăria este etapa definitorie în dezvoltarea armonioasă a viitorului adult. Climatul familial, echilibrul și comunicarea dintre membrii familiei, înțelegerea și impunerea cu delicatețe și blândete a unui sistem de reguli, respectarea acestuia, asumarea și conștientizarea rolului de părinte sunt definitorii în clădirea unui copil, adolescent puternic mental, capabil să exceleze în orice domeniu. Cu atât mai mult, prin expunerea publică, arta vocală are nevoie de elevi care să se poată autoevalua în mod just prin comparație cu colegii, dar mai ales cu ei înșiși, să știe să își asume atât greșelile, cât și succesele. Progresul și performanța artistică se realizează numai prin ancorare în realitate, constanță și perseverență în studiu, echilibru generalizat și nu în ultimul rând cu ajutorul unui profesor de specialitate integru, flexibil, receptiv la nevoi și noutăți, el însuși dornic și conștient să se afle într-o permanentă perfecționare alături de elevi.

Mulțumiri

Aprecierile mele merg către toți elevii mei. În experiența acumulată la catedra de canto, am învățat că această disciplină de specialitate atât de ofertantă, îți pune la încercare abilitățile cognitive, dar mai ales emoționale. Consider că era profesorilor de canto, severi, exigenți și rigizi în a accepta și păreriile altora sau a celor care renunța mult prea devreme la un elev, trebuie să se încheie. Rigurozitate nu trebuie să devină sinonim cu duritate. Performanța se face cu blândete și răbdare investite în elevi, fie ei chiar și mai dificili, deși uneori te poți simți copleșit de situație în încercarea permanentă de a găsi cauza și soluția problemei.

Nu mi-am imaginat că voi fi profesor, iar atunci când acest lucru a devenit evident, am căutat în minte modele în profesorii mei, nu numai în cei de specialitate. Vă mulțumesc dumneavoastră, tuturor!

Bibliografie

Amen, D. 2024. *Creier sănătos, minte sănătoasă*. București: Bookzone

Amen, D. & Dr. Fay Ch. 2024. *Cum să crești copii puternici mental*. București: Bookzone

Colceag, F. & Alexandru, F. 2016. *Copilul tău este un geniu*. București: Tikaboo România

<https://www.cdt-babes.ro/articole/anxietatea.php>

Patrimoniul coregrafic și muzical al satelor din sudul județului Constanța

DORDEA ELENA

Universitatea „Ovidius” Constanța

Rezumat: *De-a lungul timpului putem vorbi despre foarte puține studii care să se focuseze pe patrimoniul muzical și coregrafic al județului Constanța. Într-o mai mică măsură au existat studii care au adus în prim-plan satele de pe malurile Dunării, zona interioară, dominată de comunități formate ca urmare a procesului de colonizare implementate după 1878, care au fost în mare parte ignorate. Prin studiul literaturii de specialitate în care se găsesc diferite partituri și descrieri ale jocurilor din această zonă, s-a putut determina faptul că, deși cea mai mare parte a populației a venit din diferite zone ale României (Muntenia, Oltenia, Transilvania), aceste comunități au adoptat cu timpul diferite elemente de cultură muzicală și coregrafică locală. S-a constatat și faptul că, pe de-o parte s-au conservat anumite elemente de cultură imaterială din zonele de baștină, peste care s-au suprapus elemente de cultură locală.*

Cuvinte-cheie: *coregrafie; cultură; patrimoniu; rural.*

1. Introducere

Dacă ne raportăm la o împărțire care să aibă în vedere criterii care țin strict de elementele de geografie fizică și geologie, există numeroase dificultăți, când vine vorba de conturarea cu mare precizie a limitelor subregiunilor Dobrogei. Cert este însă că putem vorbi despre Delta Dunării, Dobrogea de Nord, Dobrogea Centrală și Dobrogea de Sud. La Delta Dunării sunt cel mai ușor de definit limitele, iar acestea coincid cu cele ale Rezervației Biosferei Delta Dunării. În ceea ce privește Dobrogea de Nord, putem aprecia că aceasta cuprinde partea continentală a județului care se întinde la nord de orașul Babadag. Dobrogea Centrală ar putea fi definită drept acel sector care se întinde între Babadag și Medgidia, iar Dobrogea de Sud s-ar întinde la sud de Medgidia, cuprinzând și regiunile Dobrici și Silistra din Bulgaria.

O altă modalitate de delimitare a limitelor subregiunilor Dobrogei este prin luare în considerare a graniței româno-bulgare. Astfel avem: Dobrogea Veche (județele Constanța și Tulcea), și Dobrogea Nouă (regiunile Silistra și Dobrici). Această împărțire are mai mult în vedere aspecte ce țin de felul în care regiunea a fost modelată de anumite evenimente istorice, nu atât de mult de aspectele ce țin de profilul său cultural. Prezentul studiu se concentrează pe inventarierea patrimoniului coregrafic și muzical din jumătatea sudică a județului Constanța, ceea ce am numi în mod convențional Dobrogea de Sud.

Jumătatea sudică a județului Constanța este ceea ce identificăm drept Dobrogea de Sud. Aceasta este o subregiune care este caracterizată de o supradezvoltare a zonei de coastă, sectorul Agigea-Vama Veche, fiind sinonimă cu un grad ridicat de urbanizare, și de un grad foarte ridicat de ruralitate în zonele interioare. De asemenea, se constată existența multor comunități mici care sunt foarte izolate, și care în prezent trec printr-un proces de depopulare.

2. Specificul cultural al satelor din sudul județului Constanța

Când vorbim despre sudul județului Constanța putem avea în vedere mai multe aspecte care conturează specificul cultural. Aceste aspecte au avut o contribuție majoră la specificul etnografic al anumitor microregiuni din sectorul sudic al județului. Prima microregiune la care facem referire este cea formată din localitățile de pe coastă. Populația de dinainte de 1878 era formată din tătari, o parte dintre aceștia s-au așezat în zonă după Războiul Crimeii aducând cu ei multe elemente coregrafice și muzicale specifice zonei de nord a Mării Negre. Pe lângă tătari mai putem vorbi despre grupuri de germani care s-au așezat în zonă începând cu 1840, venind din zona Coloniilor Varșoviene din Bugeacul basarabean, pe atunci parte a Imperiului Rus. Pe lângă aceștia mai putem vorbi despre grupuri de osmeni (turci) și romi musulmani. În 1940, ca urmare a Tratatului de la Craiova, în locul germanilor, care au fost nevoiți să părăsească regiunea, au fost relocate familii de români din Cadrilater (Dobrogea de Sud) - marea majoritate fiind originari din Oltenia. (Arbore 1922) Această microregiune este profund urbanizată, populația multor așezări este destul de eterogenă din punct de vedere etnic, cât și în ceea ce privește compoziția specifică a populației românești.

Microregiunea Negru Vodă-Mangalia este caracterizată de prezența municipiului Mangalia drept principalul pol de dezvoltare socio-economică, la care se adaugă Negru Vodă. Dezvoltarea acestei așezări a fost favorizată de construirea căii ferate Medgidia-Bazargic, cât și proximitatea față de granița româno-bulgară, existând și un punct de trecere a frontierei. Această microregiune este caracterizată de prezența unor comunități noi, în mare parte fondate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Vorbim despre grupuri de tătari crimeeni, așezați în zonă după războiul Crimeii, și grupuri de români care au venit pentru a facilita procesul de colonizare a zonelor de lângă frontiera româno-bulgară. Românii s-au așezat în zonă începând cu 1890, mulți venind din diferite zone ale Munteniei și Olteniei.

S-au realizat studii prin anii '60 care au avut drept interes culegerea de material folcloric de la tătarii din această zonă, G. Sulițeanu având o contribuție majoră prin munca de teren efectuată în sate precum Azaplar (Tăraru) și Biulbiul-Mic (Ciocârlia de Jos). Au fost scoase la lumină cântece pentru zile festive, bocete și cântece de cătănie. Toate acestea au fost incluse într-o lucrare de excepție pe care G. Sulițeanu a publicat-o în Revista de Etnologie și Folclor (1964) sub titlul Folclorul muzical al tătarilor dobrogeni. O altă lucrare care abordează folclorul din Dobrogea este culegerea semnată de Constantin Brăiloiu, Emilia Comișel și Tatiana Cîrciumaru-Găină: Folclor din Dobrogea (1978). Un text care ne atrage atenția este balada românească Abduraman culeasă din satul Grăniceru, fost Canliciucur, dispărut în anii 1980.

În ceea ce privește aspectele ce țin de partea coregrafică, pentru români erau reprezentative geamparalele, sârbele și rustemul. Pe lângă aceste dansuri tipice țărănești, în unele sate erau prezente la zilele de sărbătoare și dansuri de societate precum valsul. Acordeonul, vioara și fluierul erau instrumentele de bază. Fluierul fiind preferat de către ciobani și bostangii. Microregiunea Negru Vodă-Mangalia este caracterizată de un grad accentuat de urbanizare în ceea ce privește viața social-culturală a satelor. Orășenizarea a fost facilitată de prezența celor două centre de dezvoltare, fiind foarte ușor de observat acest fapt și datorită înlocuirii hainelor țărănești cu cele făcute din textile de fabrică, sau care erau cumpărate de-a gata de la oraș.

Microregiunea Adamclisi este caracterizată de prezența mocanilor, români veniți din zonele de sud ale Transilvaniei. Sate precum Adamclisi, Zorile, Abrud și Hațeg au avut, fie mocanii ca element dominant, fie o prezență foarte semnificativă a acestora. (Șandru 1946) Microregiunea Ostrov-Oltina-Băneasa este caracterizată de prezența elementului românesc vechi, cât și a prezenței comunităților de turci, romi musulmani și bulgari. Această zonă a fost studiată în detaliu.

În anii '70 s-a făcut muncă de teren în urma căreia s-au colectat diferite obiecte aparținând fondului de cultură materială, iar elementele ce țin de folclorul muzical și coregrafic al zonei au fost studiate încă din anii '20-'30. Textele colindelor arhaice din aceste sate apar în diferite numere ale Analelor Dobrogei. În ceea ce privește folclorul coregrafic putem vorbi despre geamparale, șchioapa, mocăncuța, hora pe bătaie, cadâneasca, sârbă etc.

3. Instrumentele muzicale care acompaniază jocuri în satele din sudul județului Constanța

Apartenența Instrumentele care acompaniau din vechime jocurile, pot fi încadrate în mai multe categorii: instrumentele de suflat, având ca exemplu fluierul și cimpoiul, iar mai târziu muzicuța; instrumente de percuție precum tobele și daulele, acestea fiind bine reprezentate în muzicile vernaculare ale turcilor, tătarilor, și a romilor vorbitori de turcă și tătară. Fluierul era un element foarte comun în mediile sătești, fiind ușor de confecționat, ușor de transportat și ușor de învățat. Încă mai este folosit, însă în foarte puține cazuri, de către ciobani (Papană 2020). În trecut, era de asemenea preferat și de către bostangii, fiind găsit adesea în rândul celor care aveau profesii care îi obligau să stea mult timp departe de casă, adesea izolați și în singurătate.

Instrumentele de percuție puteau să fie din categoria celor profesionale, sau puteau fi improvizate din tot felul de obiecte găsite prin gospodărie, iar mai târziu chiar din diferite cutii de ambalaj de la produse cumpărate din magazine. Daulele (instrument de percuție) și zurnele (instrument de suflat) au reprezentat mult timp fondul de instrumente muzicale care a fost conservat din epoca otomană, acestea fiind intens folosite și în muzica militară otomană. Zurna, care încă mai este folosită în unele zone din Balcani, mai ales în cele unde există comunități compacte de albanezi și de ashkali (romi albanofoni), este foarte bine reprezentată în cadrul repertoriului de nuntă. Aceste instrumente au dispărut, zurna fiind înlocuită de clarinet, iar daulele confecționate cu piele au fost înlocuite de unele confecționate din materiale sintetice. Orga electrică este de asemenea o altă noutate care la momentul de față este foarte bine reprezentată în cadrul nunților turcești și tătărești.

Acordeonul a fost de asemenea prezent în sate, acesta fiind folosit în unele sate din zona sudică ca acompaniament la colindele de iarnă. Spre deosebire de restul instrumentelor amintite, în sate, puțini oameni dețineau un acordeon, fiind un instrument scump și dificil de învățat. Prezența cimpoiului este documentată cel mai bine în satele din zona de sud-vest, existând cimpoiieri până în anii '70 în sate precum Oltina, Negureni și Almalău.

4. Jocuri din sudul județului Constanța

Cazacul (fragment). Joc din satul Mereni, comuna Mereni, județul Constanța.

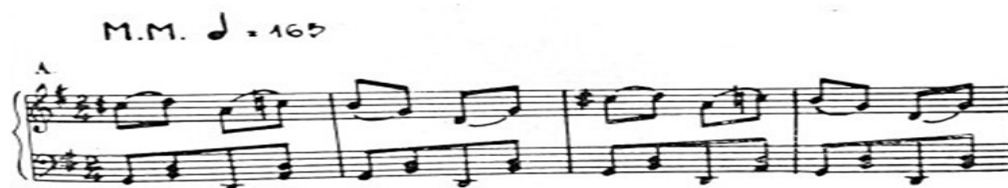


Fig. 1. Ion Cristian (Comitetul de Educație și Cultură Socialistă al Județului Constanța) (1972). *Pandelașul. Culegere de melodii de joc din Dobrogea*.

Conform Dicționarului Jocurilor Populare Românești, Cazacu' este identificat drept un dans tipic pentru regiunea etnofolclorică Muntenia (subregiunea Ilfov). Putem concluziona că

acest dans a fost adus de coloniștii veniți din zona Munteniei la sfârșitul secolului al XIX-lea. În timp, aceștia au făcut căsătorii mixte și cu alte grupuri locale. (Niculescu-Varone, G. T., 1931, p. 42).

Galaoneasca (fragment). Joc din satul Schitu, comuna Costinești, județul Constanța.



Fig. 2. Ion Cristian (Comitetul de Educație și Cultură Socialistă al Județului Constanța) (1972). *Pandelașul*. Culegere de melodii de joc din Dobrogea.

Conform Dicționarului Jocurilor Populare Românești, *Galaoneasca* este un joc regăsit în satele Schitu și Tuzla din județul Constanța. (Niculescu-Varone, G. T., 1931, p. 64).

Rustemul (fragment). Joc din satul Mereni, comuna Mereni, județul Constanța.



Fig. 3. Ion Cristian (Comitetul de Educație și Cultură Socialistă al Județului Constanța) (1972). *Pandelașul*. Culegere de melodii de joc din Dobrogea.,,

Conform Dicționarului Jocurilor Populare Românești, *Rustemul* este identificat drept un dans tipic pentru regiunea etnofolclorică Oltenia. (Niculescu-Varone, G. T., 1931, p. 64). „Rustemul, dans popular în coloană mixtă sau numai bărbați ținându-se cu brațele încrucișate. Desfășurarea: pași înainte și înapoi, cu încrucișarea picioarelor, în ritm vioi, ușor săltat.

Obișnuit în sudul Olteniei și în părțile învecinate ale Munteniei.” (Niculescu-Varone, G. T., 1931, p. 127). Putem deduce că acest dans a fost adus de românii care au colonizat zona Mereni în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea.

5. Concluzii

Se poate remarca faptul că Sudul județului Constanța este o zonă în care s-au suprapus mai multe grupuri, fie românești, fie aparținând altor etnii. Chiar dacă o parte din populația românească a venit prin colonizare, aceasta și-a format o identitate locală proprie care remarcă și pe partea muzical-coregrafică prin adoptarea de diferite elemente ale culturii locale cu care aceștia au luat contact. Urbanizarea și dezvoltarea zonei a făcut ca diferite elemente de cultură muzicală și coregrafică specifice orașului să penetreze la sate, fiind naturalizate odată cu trecerea timpului.

Bibliografie

- Arbore, A. P. 1922. *O încercare de reconstituire a trecutului românilor din Dobrogea*. Analele Dobrogei.
- Cristian, I. 1972. *Pandelașul. Culegere de melodii de joc din Dobrogea*. Constanța: Comitetul de Educație și Cultură Socialistă al Județului Constanța.
- Niculescu-Varone, G. T. 1931. *Dicționarului Jocurilor Românești*. București: Imprimeria Penitenciarului Văcărești.
- Niculescu-Varone, G. T., & Costache Găinariu-Varone, E. 1979. *Dicționarul Jocurilor Populare Românești*. București: Editura Litera.
- Papană, O. 2018. *Instrumente Tradiționale Românești*. Studii Acustico-Muzicale, vol. 1. București: Editura Etnologica.
- Șandru, D. 1946. *Mocanii în Dobrogea*. București: Institutul de Istorie Națională.

Corul ca și continuitate a procesului instructiv-educativ muzical

DUMITRU SIMONA

Colegiul Național Spiru Haret Tulcea

*„Muzica a început prin cântec, dar cântecul este
cea mai bună inițiere posibilă în muzică”.*

Ernest Ansermet

Rezumat: *Pe lângă multitudinea de avantaje pe care le oferă în dezvoltarea cognitivă, mai ales a personalității elevilor (la care voi face referire în amănunt în capitolul următor), corul poate fi o completare firească a orei de educație muzicală în vederea atingerii obiectivelor noastre ca profesori. Coristul trebuie să știe de la început că face parte dintr-o echipă, vocea celorlalți contează, astfel învață să îi asculte toate înălțimile sonore, fiind esențial pentru propriul acordaj, dar și pentru sonoritatea finală.*

Cuvinte cheie: *cor; deprinderi; receptare; cultură; estetică; interdisciplinaritate;*

1. Introducere

Ca în orice disciplină de învățământ, noi, profesorii de muzică ne ghidăm și urmărim prin activitățile și modalitățile de lucru cu elevii așa cum de altfel este și firesc, dezvoltarea unor *competențe generale*, iar la nivel operațional avem *obiective* precise de atins la fiecare etapă de lucru. În acest sens eu consider cântul coral, prin toate activitățile pe care le presupune, o extindere, ba mai mult o aprofundare atât de necesară și benefică a tot ceea ce înseamnă de fapt educație muzicală. Aflate într-o conexiune permanentă și acționând în strânsă relație, cele trei nivele ale educației prin muzica de tip coral se ating fără doar și poate. „Formarea unor priceperi și deprinderi de interpretare și de receptare a muzicii, însușirea unor elemente de cultură muzicală ca parte integrantă a culturii generale și ca element ajutător pentru activitatea interpretativă și de receptare, formarea unor criterii de apreciere estetică și axiologică, cu implicații în cultivarea sensibilității, a fanteziei și a imaginației”, (Vasile Vasile. 2004. *Metodica educației muzicale*, București: Editura Muzicală, p. 223.) la care se adaugă valorificarea interdisciplinarității ca „fenomen pedagogic ce conduce la una dintre cele mai importante finalități ale educației: capacitatea de a recepta, a înțelege, și a interpreta lumea și pe sine în lume ca unitate și universalitate” (Diana Ciutac, *Interdisciplinaritatea în educația muzical-corală*, Editura Didactica Pro, nr. 3, Chișinău, 2018, p. 17) reprezintă deziderate pedagogice pe care „corul” ni le poate îndeplini prin activitățile specifice.

2. Valențe ale formării estetice în ansamblul coral

Însumând toate aceste obiective, *corul oferă educație artistic-estetică, adică formarea și modelarea artistică generală a individului*, reprezentând deopotrivă însușirea de instrumente complexe de învățare și cunoaștere, cultură muzicală solidă și implicit desăvârșire morală prin exemplele de bună practică și repertorii de factură spirituală abordate.

Corul înseamnă, în primul rând, punerea în valoare a tuturor principiilor descoperite în studiul partiturii muzicale pe care la clasă nu reușești întotdeauna să o aprofundezi, aducând

un important „plus” în dezvoltarea capacităților interpretative într-un mod corect supravegheat, la care se adaugă conexiunea permanentă cu tot ceea ce presupune noțiunea de „partitură” ca elemente de notație, citire, solfegiere, analiză a formei și înțelegere a structurii și discursului muzical în întreg ansamblul lui, vorbim despre o interpretare susținută de *înțelegere, cunoaștere, receptare*. Receptarea este unul dintre principalele obiective ale educației în muzică, înseamnă, prin cor, înțelegerea sensului muzical, o înțelegere conștientă, care să atingă nivelul rațional și emoțional deopotrivă. „Nu trebuie privită ca un proces pur cognitiv, nici ca un proces exclusiv emoțional, ci ca o activitate, ca un proces complex, în care în același timp își aduc aportul componenta senzorială, rațională, volitivă și emoțională” (Ligia Toma-Zoicaș, *Sensuri și modalități de valorificare a audiției muzicale prin artă și literatură*, în volumul *Educația prin artă și literatură*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1973, p. 105.)

Aprofundând limbajul cu care operează muzica, începând de la semnele grafice melodico-ritmico-armonice și culminând cu înțelesurile textului, a mesajului, decodificând ceea ce a vrut să dea ca semnificație compozitorul, elevii reușesc să utilizeze cu mai mare ușurință elementele de notație pe care le învață la ora de muzică, dar mai ales să perceapă muzica într-un mod ce le va asigura valoare în viața de adult. Perceperea, receptarea corectă a mesajului muzical nu reprezintă un proces spontan; acestea se cultivă, se învață prin contact direct cu opera muzicală, prin implicare și participare la actul artistic. De aceea activitățile corale oferă această șansă de a înțelege mult mai mult și mai direct decât se poate face pe parcursul unei ore de educație muzicală.

Dezvoltarea capacităților de receptare se realizează prin activitățile corale în strânsă legătură cu procesul de culturalizare care le va stimula gândirea și simțirea elevilor, „cunoașterea nemijlocită a marilor valori ale literaturii muzicale occidentale și românești” (Vasile Vasile. 2004. *Metodica educației muzicale*, Editura Muzicală, p. 265.) fiind poate cel mai valoros câștig pentru aceștia, atât în viața de adolescent cât și mai târziu ca adult.

3. Valențe ale formării educațional-muzicale în ansamblul coral

Pe de altă parte, contactul direct cu partitura facilitează dezvoltarea auzului, a simțului ritmic, melodic și armonic, cunoașterea și diferențierea timbrurilor vocale, identificarea elementelor de structură arhitectonică. Apoi, noțiunile muzicale, termenii de specialitate privind agogica, dinamica, informațiile despre genuri muzicale, compozitori, contextual cultural și socio-politic în care s-au realizat lucrările muzicale, curente, epoci, stiluri, școli importante, instrumente, formații corale renumite etc., toate pot fi sedimentate în practica corală prin practicarea muzicii, prin exersare, prin încercarea de a realiza un act artistic dincolo de cântarea corectă a unui cântecel didactic din manual.

Corul, prin multitudinea de etape în învățarea partiturilor și conexiunea cu discipline apropiate oferă o dezvoltare multilaterală a capacităților cunoașterii și implicit a personalității. Facem *conexiuni* cu domenii multiple care țin fie de muzică, fie de alte ramuri ale artelor, fie de științele exacte sau socio-umane: istoria muzicii, arta vorbirii, coregrafia, arta teatrală, dansul, limbile străine, literatura, educația moral-spirituală, matematica, istoria universală, geografie, biologie, informatică. Reușim să îmbunătățim astfel performanțele elevilor prin *interdisciplinaritate*, un domeniu atât de solicitat în a fi abordat în ultimele decenii în procesul educativ și pe bună dreptate, deoarece reprezintă „un ansamblu de relații și interacțiuni dintre diferite conținuturi, angajate la nivelul unui demers didactic și educativ, în scopul formării și dezvoltării personalității elevului” (Grosu, Alexandru. 2016. *Formarea competenței de cunoaștere și înțelegere a diversității fenomenului muzical-artistic din perspective inter-, trans-, pluridisciplinară*, Iași: Editura Ars longa, p. 38.) De exemplu, conexiunea dintre arta corală și anatomie este indispensabil încă de la primele ore. Cum să îi ceri să cânte unui corist

fără a-i vorbi mai întâi (și apoi a-i demonstra) cum funcționează aparatele ce conlucrează la emiteria sunetelor: respirator, vibrator, rezonator, articulator, auditiv, neuro-vegetativ.

Conceptul privind dezvoltarea abilităților receptive, expresive și de comunicare, mai ales la clasele de gimnaziu, poate fi atins aplicând metodologia pedagogico-muzicală Orff-Schulwerk, bazată pe *unitatea dintre muzică, mișcare, dans și vorbire*. Iată domenii diferite precum sportul, dansul, arta cântului coral, arta vorbirii reunite într-un *act sincronic artistic* pe care foarte mult îl utilizez atunci când lucrez cu cei mai mici de vârstă în realizarea momentelor unui spectacol. Copiii devin mult mai cooperanți și le crește doza de entuziasm și răbdare în a realiza ceva valoros. Mai mult decât atât elemente ale educației fizice sunt prezente în toate activitățile de început ale coriștilor prin multitudinea de exerciții de încălzire a mușchilor faciali, abdominali, sau în relaxarea umerilor, exerciții de respirație etc.

Apoi, indiscutabil facem incursiunea în istoria muzicii pe care nu o predăm ci o descoperim prin intermediul repertoriului și al compozitorilor pe care îi poziționăm undeva în timpul istoric pentru ca elevii să înțeleagă, să recepteze argumentat lucrarea muzicală. Urmează învățarea partiturii, apelând la noțiuni teoretice de notație, la solfegiu, adică aprofundăm, prin exercițiu intens, acea parte a alfabetului muzical mai greu de descifrat atunci când timpul de la clasă te presează.

Relația muzicii corale cu literatura și limbile străine este de la sine înțeleasă, fără colaborarea dintre cele două fiind practic imposibilă respectarea și învățarea corectă a unei lucrări corale al cărei mesaj nu poate fi receptat pentru a fi apoi interpretat pentru că „o latură deosebită a cântului coral este legătura firească între muzică și exprimarea verbală” (Svetlana Postolachi, *Cântul coral – arta posibilităților nemărginite*, în Eugenia-Maria Pașca. 2013. *Dimensiuni ale educației artistice*, vol. IX, *Cercetări comparative și studii în politicile europene privind educația artistică și interculturală*, Iași: Editura Artes, p. 66.)

Transmiterea mesajului se va putea apoi realiza apelând la coregrafie, la arta teatrală și la propria simțire, care dacă se va baza pe valori moral-spirituale autentice vom reuși să ne îndeplinim misiunea educativă.

4. Valențe ale formării psihologice în ansamblul coral

Atingerea obiectivelor va culmina, implicit, cu ceea ce înseamnă sensibilitate, creativitate, imaginație, fantezie, pentru că „*noi nu facem muzică cu sunetul, ci cu sufletul*, nu cu sunetele, ci cu *stările sufletești*” afirma Dimitrie Cuclin. (Cuculin, D. 2003. *Dimensiunea psihologică a muzicii*. Iași: Editura Junimea, p. 132, nota p, 345.) Dincolo de ceea ce reușim să aducem ca bogăție de cunoaștere muzicală, prin tot ceea ce, cu responsabilitate și devotament, întreprindem ca profesori de muzică, prin activitatea corală, se obține în mod natural, firesc, dezvoltarea unor capacități care mult mai greu se obțin la alte discipline și de care nici nu se prea ține cont de altfel în sistemul de învățământ românesc.

Afectivitatea, latura imaginativă și de creativitate sunt puternic stimulate prin cor. Coristul, prin simpla interpretare, curată și expresivă a unei părți muzicale, în care trebuie să dea viață textului, personajelor, naturii, devine artist polivalent, creator, ce-și pune la lucru latura sensibilă, sufletească, imaginația, găsindu-și emoțiile și manifestând ceea ce simte într-un mod personal. „Notele din partitură sunt o invitație, o încurajare la a explora emoția pe care trebuie să o înțelegem” spunea frumos dirijorul Cristian Măcelaru (Ziarul *Adevărul*, interviu cu Cristian Măcelaru) și cred, sincer, că este cel mai mare câștig ce greu se poate obține în alte condiții.

Este necesar să avem activitate corală în școala în care ne desfășurăm activitatea pentru ca procesul instructiv-educativ să devină unul complet. *O singură oră de muzică pe săptămână nu este de ajuns întotdeauna pentru a cuprinde, așa cum se cuvine, toți parametrii muzicali,*

pentru ca apoi să obții toate acele capacități prin care să fie atinse competențele ce se cer în educația muzicală. Nu degeaba s-a pornit campania *Nici o școală fără cor*. Într-un interviu acordat în Nr. 215 al revistei *Forbes Forward 2020*, Ana Maria Rusu, profesor de educație muzicală în Focșani și colaboratoare a Asociației *Cantus Mundi*, proiect inițiat de Corul Național de Cameră *Madrigal-Marin Constantin*, oferă argumente prin care să înțelegem necesitatea corului în școală pe lângă toate celelalte materii ce contribuie la bagajul de cunoștințe generale. Ea afirmă - printre altele - că nu există în tot sistemul de educație o altă materie care să-i învețe pe copii să *practice corect activitatea pe care o au* la fiecare secundă așa cum o face corul, unde elevii învață încă din prima clipă, de exemplu, cum să respire corect.

De asemenea, face referire la faptul că încă de la început elevii învață să respecte reguli, indicații care să îl ajute să între la timp pe sunete, să pornească și să se oprească la indicațiile dirijorului, să cânte mai tare sau mai încet, să zâmbească sau să se miște, le construiește un comportament ordonat. Apoi, copilul trebuie să transmită emoție, sensuri ale textului muzical în sunete și stări, în timp ce muzica rămâne o matematică a notelor, o înșiruire cât se poate de predictibilă și exactă a unor simboluri muzicale, după reguli foarte stricte și logice, ca atare vorbim despre o *dezvoltare completă și echilibrată a intelectului*. Se referă, de asemenea, la aspectele legate de antrenarea memoriei și a coordonării motrice, pentru că interpretarea corală înseamnă redarea, din memorie sau de pe partitură, a unui text, a unei melodii, precum și controlarea atacurilor vocale și a fluxului de aer care îl pune în mișcare.

5. Concluzii

Coristul trebuie știe de la început că face parte dintr-o *echipă*, vocea celorlalți contează, astfel învață să îi asculte toate înălțimile sonore, fiind esențial pentru propriul acordaj, dar și pentru sonoritatea finală. Astfel, coristul devine sociabil, învățând să îi accepte pe cei din jur. Cel mai important lucru, conchide Ana Maria Rusu, este faptul că toate aceste operații trebuie să le facă simultan. Coristul deprinde reflexe și își pune la lucru sinapsele și toate capacitățile gândirii pentru a rezolva concomitent cel puțin șase lucruri. Așadar, pe lângă multitudinea de avantaje pe care le oferă în dezvoltarea cognitivă, mai ales a personalității elevilor (la care voi face referire în amănunt în capitolul următor), corul poate fi o completare firească a orei de educație muzicală în vederea atingerii obiectivelor noastre ca profesori.

Dar, pentru a reuși finalizarea acestor lucruri firești în viața copiilor, elevilor de toate vârstele este nevoie de efort din partea profesorului-pedagog și dirijor. Am realizat în această calitate că am nevoie de ceva mai mult decât un pix, o foaie de hârtie și o melodie pe fundal. Am înțeles că educația muzicală, la clasă sau în ansamblul coral, are nevoie de forme adaptate, inedite de organizare în care conectarea reală cu muzica nu trebuie să lipsească nicio clipă.

Doar așa muzica poate însemna - după cum spunea maestrul Victor Giuleanu - „trăire emoțională complexă, expresivitate, comunicativitate în oricare dintre cele trei ipostaze ale actului artistic: creație, interpretare și receptare a operei de artă”.

Bibliografie

Cărți

Ciutac, Diana. 2018. *Interdisciplinaritatea în educația muzical-corală*, Chișinău: Editura Didactica Pro, nr. 3.

Grosu, Alexandru. 2016. *Formarea competenței de cunoaștere și înțelegere a diversității fenomenului muzical-artistic din perspective inter-, trans-, pluridisciplinară*, Iași: Editura Ars longa.

Pașca Eugenia-Maria. 2013. *Dimensiuni ale educației artistice*, vol. IX, *Cercetări comparative și studii în politicile europene privind educația artistică și interculturală*, Iași: Editura Artes.

Simpozion Național *Interferențe artistice*

Facultatea de Arte, Universitatea „Ovidius” din Constanța – Inspectoratul Școlar Județean Constanța

Vasile, Vasile. 2004. *Metodica educației muzicale*, București: Editura Muzicală

Studii

Toma-Zoicaș, Ligia. 1973. *Sensuri și modalități de valorificare a audiției muzicale*, în volumul, *Educația prin artă și literatură*, București: Editura Didactică și Pedagogică,

Aspecte privind interdependența corp-voce în cânt

EFTIMIE LAURA

Colegiul Național de Arte „Regina Maria”

Rezumat: *În cântul artistic, producerea sunetului implică o strânsă colaborare între două tipuri fundamentale de energie: energia corporală și energia sonoră. Energia corporală reprezintă ansamblul resurselor fizice, mentale și emoționale prin care cântărețul își susține vocea, expresia și prezența scenică. Ea începe cu activarea coordonată a grupelor musculare implicate în respirație – în special diafragma, mușchii intercostali, abdominali și pelvieni – care lucrează împreună pentru a crea și gestiona coloana de aer necesară fonației. Susținerea sunetului, reprezintă modul în care această energie corporală se transformă și se combină cu energia sonoră, rezultând o emisie vocală stabilă, flexibilă și expresivă.*

Cuvinte cheie: *energie corporală; respirație; susținere; energie sonoră; atac de sunet*

1. Introducere

În cântat, energia sonoră și energia corporală reprezintă două aspecte diferite, dar interdependente, ale aceluiași proces. Ele pot fi privite ca două fluxuri care se susțin reciproc: corpul generează energia fizică, iar aceasta se transformă prin control și tehnică într-un flux sonor coerent și expresiv. Vocea umană nu există de sine stătătoare, ci funcționează în strânsă legătură cu corpul, iar articularea vocii împreună cu corpul reprezintă o condiție indispensabilă pentru cântul corect, presupunând coordonarea sunetului cu grupele musculare implicate printr-un control eficient al aerului.

Profesorul trebuie să familiarizeze elevul cu această interdependență între corp și voce, iar elevul trebuie să poarte o explorare personală a coordonării dintre acestea. Această călătorie inițiată este, în esență, un proces de autocunoaștere, o cercetare atentă a senzațiilor corporale, a asocierilor individuale, a stărilor emoționale și a tuturor cotloanelor musculare. Obiectivul profesorului este de a ghida elevul către autocontrol, al cărui prim pas este **autocunoașterea**. Aceasta necesită relaxarea și eliberarea musculaturii și suprimarea tuturor rezistențelor corporale, care reprezintă echivalentul somatic al barierelor mentale și emoționale.

Destinderea elevului începe adesea printr-o conversație introductivă menită să-i inducă relaxare și deschidere, astfel încât să fie receptiv la informație. Profesorul urmărește în permanență relaxarea musculară, iar limbajul corporal al elevului reprezintă un izvor de informații privind barierele emoționale. Prin observarea atentă a elevului încă de la primele întâlniri, profesorul poate percepe la nivel propriu rezistențele musculare ale acestuia. O musculatură rigidă poate indica neîncredere sau nesiguranță, o musculatură flască sau *adormită* poate semnala dezinteres sau lipsă de încredere, iar o hiperactivitate musculară poate fi tradusă ca lipsă de stăpânire de sine.

În funcție de aceste observații, profesorul va propune exerciții menite să conducă elevul către controlul corporal necesar cântului. Această stăpânire a corpului nu se obține într-o zi, însă elevul trebuie să fie într-o căutare constantă a autocontrolului, condiție esențială pentru gestionarea musculaturii implicate în cânt. Profesorul poate solicita elevului să se privească în oglindă, să-și îndrepte spatele, să zâmbească, iar dacă percepe nesiguranță, să-și pună mâinile

pe coapse sau să se descălțe pentru a simți contactul cu solul și să repete cu voce tare și în gând afirmații precum „Sunt aici, sunt în siguranță. Totul este despre cântat, despre frumos și bine”.

Exercițiile de relaxare includ mișcări ale gâtului, rotații ale umerilor, aplecări înainte și înapoi pentru relaxarea coloanei, mișcări ale brațelor și alte activări corporale. După aceste exerciții, profesorul explică elevului că ele reprezintă activarea energetică a corpului, pregătindu-l pentru cânt, asemenea unei mașini care are nevoie de carburant pentru a funcționa.

Potrivit lui Cornelius Reis, studentul trebuie să fie dispus să renunțe la propriul său discernământ estetic și să învețe să răspundă liber și fără inhibiții la tiparele de exerciții concepute pentru a produce toate schimbările necesare. (Reid, 1965, *The free voice*, p.1)

Astfel, înaintea preocupării estetice se află libertatea corpului energetic dar lipsit de tensiunea distructivă. Nu efortul conștient constituie motorul sunetului, ci funcționalitatea lipsită de tensiune a corpului.

2. Etapele cercetării

a. O primă fază o constituie analiza unor elemente privind energia corporală în contextul cântului:

- explicarea conceptului de interdependență între corp și voce (reunirea energiei sonore cu energia corporală) revelând modul în care postura, tensiunea musculară și starea emoțională influențează emisia vocală.

- importanța conștientizării corpului în ceea ce privește tehnică vocală sănătoasă și expresivă.

- „*centrul energetic*” - principala sursă de energie corporală la cântăreț, realizată prin efectul de compresie, care are capacitatea de a transmite energie tuturor grupelor de musculare;

b. O a doua etapă este reprezentată de observații privind controlul aerului în energia sonoră precum și procesul articularii corpului cu vocea :

- rolul respirației și a celor trei etape ale acesteia (inspirație, retenție, expirație);

- rolul susținerii incluzând presiunea subglotică, activitatea glotică ;

- conectarea propriu-zisă a vocii la reflexele corporale antrenate anterior emiterii sunetului, prin cele trei tipuri de atacuri: atacul moale, atacul dur și atacul echilibrat.

Obiectivele studiului constau în înțelegerea mecanismelor corp-voce și identificarea strategiilor de optimizare a performanței vocale.

3. Energia corporală

Energia corporală are un rol central în susținerea coloanei de aer necesare pentru producerea sunetului și reprezintă totalitatea acțiunilor prin care corpul contribuie la generarea acestuia. Ea se bazează pe mai multe surse principale, dintre care respirația este esențială, aerul constituind combustibilul vocii. În cânt, nu contează doar cantitatea de aer disponibil, ci mai ales modul în care acesta este gestionat prin susținere diafragmatică și control al musculaturii abdominale și intercostale. Tonusul muscular joacă, de asemenea, un rol important, implicând nu doar trunchiul, ci și spatele, gâtul și picioarele. Corpul trebuie să fie într-o stare de *relaxare activă*, suficient de tonic pentru a susține sunetul, dar lipsit de rigidități care ar putea bloca vibrația. O aliniere posturală corectă a coloanei vertebrale facilitează lărgirea cutiei toracice și libertatea laringelui, iar impulsul de inițiere, momentul în care corpul decide să trimită aerul spre corzile vocale, rezultă dintr-o combinație de energie fizică și intenție muzicală.

Această energie se percepe ca o forță latentă, gata să fie canalizată, asemănătoare pregătirii pentru un salt: înainte de desprindere, mușchii se încordează în mod controlat, fără rigidizare. În teatrul fizic, energia corporală este definită ca o tensiune generată de acțiunea simultană a două grupe musculare aflate în opoziție, utilizată în scopul acțiunii și al expresiei.

În cânt, ea reprezintă un ansamblu de resurse interne – fizice, mentale și emoționale – necesare susținerii sunetului, expresiei și prezenței scenice. Din punct de vedere fizic, energia corporală este capacitatea corpului de a menține postura, respirația și proiecția vocii fără efort excesiv, prin activarea musculaturii de sprijin – diafragma, mușchii abdominali, intercostali și pelvieni – în coordonare cu relaxarea zonelor care nu trebuie tensionate, precum gâtul și umerii. Din perspectivă mentală, ea presupune o atenție concentrată, claritate în intenție și control tehnic, iar din punct de vedere emoțional și artistic, înseamnă intensitatea emoției și claritatea mesajului pe care interpretul îl transmite publicului.

3.1 Respirația

Potrivit lui Ioan N. Pop, respirația realizează schimbul de gaze între mediul exterior și sânge la nivelul alveolelor pulmonare prin intermediul aparatului respirator (Ioan N. Pop, *Cântul – mod de comunicare*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2004, p. 147). Obiectivul cântărețului este obținerea unei fraze muzicale cât mai ample, posibilă prin respirația costo-diafragmatică, care presupune coordonarea diafragmei cu mușchii intercostali. Acest tip de respirație, necesar cântului, determină intensificarea acțiunii diafragmei, toracelui și musculaturii abdominale. Fonația și efortul fizic influențează viteza ciclului respirator, ducând la prelungirea expirației, așa cum arată și Richard Miller (p. 20).

Emilio Agostoni subliniază că tiparul respirației în timpul fonației constă într-o inspirație rapidă urmată de o expirație prelungită. În timpul expirației, corzile vocale sunt aduse împreună de mușchii aductori, presiunea subglotică le separă, iar revenirea lor la poziția inițială, combinată cu reducerea presiunii laterale datorate fluxului de aer, le aduce din nou în contact, generând un flux continuu necesar unui atac de sunet suplu. Conform principiului lui Bernoulli, aerul care trece printre corzile vocale se accelerează în spațiul îngust al glotei, ceea ce reduce presiunea dintre ele și le atrage una spre cealaltă (Agostoni, E, 1968, „Relation between changes of rib cage circumference and lung volume”, *Journal of Applied Physiology*, 20: 1179-1186).

Etapele respirației sunt inspirația, retenția și expirația. Inspirația este actul de inhalare și înmagazinare a aerului în mod activ prin intermediul mușchilor respiratori, respectiv diafragma și mușchii intercostali externi, fiind resimțită în zona dorsală. În acest moment, diafragma coboară, permițând dilatarea cavității abdominale – aerul putând fi imaginat ca o pernă – și a coastelor. Retenția este momentul în care glota se închide, iar musculatura expiratorie rămâne fermă și activă, constituind o scurtă pauză între inspirație și expirație, timp în care se formează presiunea subglotică necesară trimiterii aerului sub corzile vocale închise. Expirația reprezintă eliminarea aerului din plămâni într-un mod dozat, prin acțiunea musculaturii expiratorii. Elementul care leagă aceste trei etape este forța elastică ce determină revenirea toracelui și a plămânilor la poziția de repaus.

3.2. Susținerea sunetului

În cântat, susținerea sunetului reprezintă un element esențial pentru stabilitatea, calitatea și expresivitatea vocii. Ea nu se reduce la simpla menținere a unui sunet, ci constă în păstrarea unui echilibru activ între fluxul de aer, tonusul muscular și rezonanța pe toată durata emiterii. Susținerea presupune capacitatea cântărețului de a menține constantă presiunea subglotică, adică presiunea aerului aflat sub corzile vocale, astfel încât sunetul să fie uniform și lipsit de variații neintenționate de volum, înălțime sau timbru. Acest proces nu este static, ci implică o acțiune continuă și controlată a musculaturii respiratorii. (Miller, R, 1986. pp. 35–52)

Pregătirea pentru susținere începe cu inspirația și retenția aerului, momente în care mușchii respiratori – diafragma, intercostalii și abdominalii – creează un rezervor de aer, iar corpul adoptă o aliniere optimă pentru a utiliza acest aer fără efort inutil. În timpul expirației, aerul este eliberat treptat și controlat, prin coordonarea musculaturii expiratorii cu relaxarea progresivă a diafragmei, astfel încât fluxul să rămână constant. Spațiul de rezonanță – alcătuit din cavitatea bucală, faringe și sinusuri – trebuie menținut deschis și flexibil, pentru ca sunetul să vibreze liber pe toată durata frazei muzicale.

Un rol central în acest proces îl are glota, partea superioară a laringelui care reprezintă deschiderea dintre corzile vocale. Alternanța dintre deschiderea și închiderea ei controlează fluxul de aer dintre trahee și corzile vocale, permițând astfel inițierea și menținerea sunetului. Închiderea completă a glotei poate produce oprirea bruscă a aerului sau consoane glotale (precum în interjecția *uh-oh*), iar deschiderea ei progresivă permite reglarea fină a intensității și calității vocii. Zona situată imediat sub glotă, numită subglotă, include traheea și reprezintă „motorul” care generează presiunea necesară punerii în vibrație a corzilor vocale.

Din punct de vedere funcțional, se disting mai multe tipuri de închidere glotică, fiecare cu impact direct asupra calității sunetului:

- închiderea completă (glotală) – corzile vocale se apropie ferm, blocând temporar fluxul de aer; utilă pentru atacuri vocale ferme, dar excesul poate duce la rigiditate și oboseală.

- închiderea incompletă (fante glotice) – corzile nu se lipesc perfect, rămâne un mic spațiu prin care trece aerul; produce un sunet „aerat” sau șoptit, care poate fi utilizat expresiv, dar compromite proiecția.

- închiderea rigidă (hiperadicție) – corzile se apasă excesiv una de alta, generând un sunet tensionat și strident; pe termen lung, această strategie poate afecta sănătatea vocală.

- închiderea echilibrată – corzile vocale se ating ferm, dar elastic, lăsând aerul să le pună în vibrație uniform; aceasta este închiderea ideală pentru cânt, întrucât permite un sunet clar, susținut și flexibil. (Sundberg, J, 1987 pp. 95–110)

Stabilitatea și finețea cu care cântărețul gestionează relația dintre presiunea subglotică și tipul de închidere glotică determină, în mare măsură, eficiența și calitatea susținerii. Aceasta din urmă nu are doar o dimensiune mecanică, ci este strâns legată de intenția muzicală a interpretului, fiind adaptată la dinamica, frazarea și expresia dorită. Din punct de vedere senzorial, cântărețul poate percepe o ușoară rezistență în zona abdominală și lombară, ca și cum ar „ține” aerul în interior fără să tensioneze gâtul, precum și o stabilitate postură relaxată, dublată de senzația că sunetul plutește pe aer în loc să fie împins forțat.

Lipsa susținerii corecte poate conduce la erori frecvente, precum împingerea excesivă a aerului, care produce un sunet tensionat și obosit, colapsarea trunchiului pe măsură ce expirația avansează – ceea ce duce la pierderea controlului –, sau blocarea gâtului în locul utilizării eficiente a musculaturii de sprijin. O bună stăpânire a tehnicii susținerii, bazată pe echilibrul dintre respirație, glotă și rezonanță, este indispensabilă pentru interpretarea frazelor lungi și pentru menținerea calității sonore pe întreg parcursul unei lucrări vocale.

4. Energia sonoră

Energia corporală se transformă efectiv în vibrație acustică, adică în sunetul care se propagă în spațiu. Această vibrație se generează inițial prin corzile vocale, care sunt puse în mișcare de fluxul de aer controlat. Sunetul se amplifică și se modelează datorită rezonanței, iar cavitățile gâtului, gurii, sinusurilor și toracelui contribuie la această amplificare fără a consuma aer suplimentar. Direcția sunetului este percepția că acesta se proiectează *în față* sau *deasupra* publicului, iar realizarea acestei senzații implică atât imaginație auditivă, cât și coordonare musculară fină. Dinamica și proiecția nu depind doar de a împinge mai mult aer, ci de ajustarea echilibrată a presiunii subglotice și a spațiului de rezonanță. Senzația resimțită de cântăreț nu

este cea a unui efort brut, ci mai degrabă ca o radiație care pleacă din corp, astfel încât energia corporală poate fi comparată cu motorul, iar energia sonoră cu lumina farurilor.

Punctul focal reprezintă concentrarea energiei sonore la o anumită distanță după ce sunetul părăsește cavitatea bucală și poate varia ca apropiere, mărime sau densitate. Distanța și dimensiunea acestui punct focal depind de forța expiratorie, de intensitatea vocii în raport cu presiunea subglotică, de abilitatea de a utiliza rezonatorii, de locul de impostare, de spațiul în care se cântă și de intențiile dramaturgice. În lipsa unui punct focal bine definit, energia sonoră se risipește imediat după ieșirea din cavitatea bucală, iar proiecția și penetrarea sunetului depind de concentrarea fluxului expirator, adică a energiei sonore. (Pop, N.I, 2004, pp.177-178)

4.1. Atacul de sunet

Atacul de sunet este momentul inițial în care vocea *pornește* și sunetul devine audibil. Este practic primul contact între fluxul de aer și corzile vocale, iar calitatea acestui atac influențează claritatea, controlul și expresivitatea sunetului pe întreaga frază.

Există mai multe tipuri de atac de sunet (atacul normal, atacul de glotă, atacul aspirat, atacul mixt).

Atacul normal este acela al unei vorbirii sau a unui cânt fluid, fără diferențe mare de nuanțe, de expresie, pe o stare psihică echilibrată. Acest tip de atac trebuie să fie vioi, energic fără a fi bruscat, direct pe înălțimea sonoră indicată și rezonat. Acesta se realizează cu economie de aer, manieră care permite protejarea corzilor vocale și dozarea aerului pe frază, aspecte necesare unui cânt fluid și legat. (Pop, N.I, pp.164-165)

Atacul de glotă - corzile vocale sunt închise înainte de a expira aerul, iar sunetul pornește imediat prin deschiderea lor. Acest atac oferă un sunet clar și bine definit, dar poate deveni tensional dacă este exagerat.

Atacul aspirat – aerul trece întâi prin corzile vocale fără ca ele să fie complet închise, iar vibrația apare treptat. Sunetul este mai moale, mai delicat, potrivit pentru fragmente lirice sau expresive.

Atacul mixt – combină elemente din cele două tipuri, pentru un echilibru între claritate și naturalețe.

Atacul de sunet este esențial pentru susținerea vocii și pentru protecția corzilor vocale, deoarece un atac forțat sau necontrolat poate duce la oboseală sau leziuni. În plus, el reflectă coordonarea dintre energia corporală și cea sonoră: corpul pregătește fluxul de aer și tensiunea musculară necesară, iar corzile vocale transformă această energie în sunet. (Miller, 1986, p. 125–135)

Atacul corect al sunetului se simte ca o pornire controlată a fluxului de aer, fără efort excesiv sau tensiune în exces. În corp, aceasta înseamnă că musculatura respiratorie și diafragmatică este activă, dar relaxată în același timp, iar gâtul și umerii nu sunt rigizi. Energia corporală se canalizează spre corzile vocale, ca un motor care pune în mișcare vibrația, dar fără a forța sau a presa sunetul. Din punct de vedere acustic, atacul corect produce un sunet clar și stabil încă de la primul moment, fără zgomote parazite sau senzația de întrerupere a aerului. Sunetul pare să se producă natural și să se proiecteze înainte, fără presiune, iar vibrația se simte uniformă și rezonantă în cavitățile de rezonanță (gât, gură, torace, cap). (Vennard, W, 1967, pp. 43-57)

Practic, atacul corect este punctul în care energia corporală și cea sonoră se întâlnesc în armonie: corpul oferă susținerea și controlul aerului, iar corzile vocale și rezonatoarele transformă această energie în sunet clar, plin și expresiv.

4.2. Suprapunerea energiei corporale cu energia sonoră

Expirația controlată reprezintă momentul în care fluxul de aer este eliberat treptat prin corzile vocale. Pe măsură ce aerul trece prin acestea, el se transformă în vibrație și devine sunet, iar rezonanța cavităților corpului amplifică și modelează această vibrație. În clipa în care aerul începe să vibreze, energia corporală, care acționează ca motor, se combină cu energia sonoră, care reprezintă rezultatul acustic, generând astfel un sunet coerent și expresiv.

5. Concluzii

Mulți cântăreți tind să confunde energia cu tensiunea, însă energia nu constă în a împinge sau a forța sunetul, ci în a menține un flux continuu, dirijat și controlat. În cântat, intenția și controlul sunt mai importante decât efortul brut. Există două tipuri de energie, distincte dar interdependente. Energia corporală reprezintă pregătirea fizică și mecanică a corpului pentru producerea sunetului, incluzând postura, tonusul muscular și controlul respirator. Energia sonoră constă în transformarea aerului controlat în vibrație vocală și în proiecția acesteia prin rezonanță.

Bibliografie

Cărți

Miller, Richard 1986. *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique* New York: Schirmer Books,

Reid, C. L. 1965. *The Free Voice: A Guide to Natural Singing*. Boston: Coleman & Ross.

Sundberg, Johan 1987. *The Science of the Singing Voice* DeKalb: Northern Illinois University Press,

Vennard, William. 1967. *Singing: The Mechanism and the Technic* New York: Carl Fischer,

Articole

Agostoni, Emilio 1968, „Relation between changes of rib cage circumference and lung volume”, *Journal of Applied Physiology* 20: 1179-1186

Modelajul ceramic și arhitectura ca instrumente de educație non-formală

FULGA RADU

Palatul Copiilor Constanța, Ceramică-Modelaj

Rezumat: *Prezentul studiu propune o investigație activă prin mijloace practice și experimentale a potențialului pedagogic și de dezvoltare a gândirii creative a unor seturi de instrumente didactice derivate din tehnicile și metodele specifice de lucru din domeniul modelajului și în special ale modelajului de tip ceramic, utilizate în scop arhitectural, de la machetare și studiu volumetric, până la detaliul de arhitectură și ornament sculptural. Sunt studiate exerciții realizate în atelier sau pe teren cu elevi de la clasele V - XII și studenți, pentru a reliefa efectele pozitive ale acestui tip de demers didactic cu specific non-formal în dezvoltarea felului de a gândi și a bagajului cultural, cu aplicabilitate în multiple direcții profesionale și ocupații pe tot parcursul vieții.*

Cuvinte-cheie: *modelaj; arhitectură; ceramică; educație non-formală; arte vizuale; sculptură; tabără de creație; clay sculpting; architecture; ceramics; non-formal education; visual arts; sculpture; creative residency;*

1. Introducere

Responsabilitatea de căpătâi a oricărei societăți civilizate este educația. Fără de aceasta, transferul de cunoaștere și acumularea cunoștințelor de-a lungul generațiilor ar fi imposibile și implicit ar rezulta declinul și eventual dispariția acesteia. Aspecte ce țin de sănătate, apărare sau justiție și organizare socială sunt structurate și îndeplinite chiar prin mecanismele educației, fiind așadar subordonate acestui prim act de civilizație necesar. Tocmai nevoile diverse și complexe ale ființei umane impun dezvoltarea unor sisteme educaționale care să depășească semnificativ mecanismul rudimentar de instruire a copiilor de către adulți ce se poate regăsi în actele instinctive ale majorității speciilor animale de pe planetă. Astfel s-au conturat de-a lungul mileniilor mijloace din cele mai variate de transmitere și însușire a cunoștințelor dobândite anterior, focalizate pe arii de interes specifice dar adeseori întrepătrunse, pentru a folosi în mod optim capacitatea creierului uman de înțelegere și procesare a informației.

Avem în prezent, la nivel global, un set principal de forme ale educației care s-au consolidat în mod organic pe parcursul ultimelor două secole. Acest set, sau mai bine spus aceste categorii ale învățării sunt *educația formală*, *educația non-formală* și *educația informală*. Fiecare dintre aceste esențiale categorii se regăsește în modul de funcționare al omenirii de azi și determină efectiv evoluția acesteia. Dincolo de aceste noțiuni binecunoscute celor ce coordonează și desfășoară activități didactice sistematice, acest studiu pătrunde în detaliile specifice mai ales educației de tip non-formal, fără a omite importanța considerabilă a celorlalte două, mai ales dat fiind faptul că această triadă funcționează interdependent în orice scenariu din lumea reală (Frunză V., 2003).

Baza oricărui demers sistematic în acest sens o constituie *educația formală*, care are ca scop accesarea la diverse grade precis conturate de pregătire profesională prin formarea unor abilități și deprinderi standardizate și verificabile prin evaluare sistematizată, iar accentul este pus pe calitatea și consistența informației transmise. Pentru a se menține acuratețea și calitatea acestor conținuturi de învățare, educația formală trebuie desfășurată într-un sistem educațional

instituțional, programat, în care învățarea, instruirea și însușirea cunoștințelor dobândite se realizează prin intermediul unor instructori, cadre didactice sau formatori specializați.

Prin contrast, *educația informală* este acea categorie care cuprinde multitudinea de informații ce pot fi absorbite și însușite în mod personal și neorganizat de indivizi sau de un colectiv din mediul înconjurător, direct sau indirect, această cantitate vastă de informații fiind pusă la dispoziția publicului pe larg sau concentrat, cu focalizare pe anumite grupuri sau chiar individual, de o multitudine de furnizori, de la canale de televiziune și radio, la resurse tipărite și internet (care le poate subscrie pe toate cele anterioare) până la comunicarea personală de la om la om. Desigur la această categorie primează cantitatea uriașă de informații în detrimentul calității, care se dovedește de nenumărate ori extrem de slabă și chiar cu un caracter contradictoriu virulent. Acest tip de educație nu depinde de intervenția unui educator, dat fiind modul neregulat în care se poate transmite informația, dar vom vedea că ea poate fi utilizată cu efecte remarcabile în paletarul didactic al unui dascăl bine pregătit.

Studiul prezent, derulat în diverse etape pe parcursul mai multor ani, are ca punct central de cercetare categoria esențială a *educației non-formale*. În primul rând contextul profesional al autorului, de cadru didactic la Palatul Copiilor Constanța a conferit premisele ideale pentru aceste investigații în domeniul non-formal, mai ales prin specificul practic al materiei predate: ceramică-modelaj cu aplicații în arhitectură și design ambiental. În al doilea rând, natura interdisciplinară domeniului artelor vizuale face deosebit de potrivită această categorie de educație pentru a genera abilități și a dezvolta deprinderi pe baza unor aptitudini ce pot fi descoperite și accentuate, dar folosind ca suport și bagajul de cunoaștere furnizat elevilor de celelalte două tipuri de educație descrise anterior.

În istoria recentă a educației, referindu-ne aici la perioada modernității de după cel de-al doilea război mondial, categoria educației non-formale a fost identificată și bine definită, pentru a i se putea atribui un rol cât mai exact în planificarea evoluției societății. Deși principiile de bază ale acesteia au rămas relativ stabile și clare, paradigma socio-politică a națiunilor a suferit violente mutații de-a lungul deceniilor, iar diferențele inerente de abordare ale educației nu au întârziat să apară, ducând la alternative din ce în ce mai disonante de aplicare a acestor principii ale educației non-formale. Americanul Philip Hall Coombs¹ a fost unul dintre primii teoreticieni ai acestui tip de educație, descriind la începutul anilor 1960 caracteristicile cele mai importante ale categoriei, ce pot fi sintetizate în faptul că învățarea se înfăptuiește prin activități planificate, cu obiective de învățare, care nu urmează liniar sau în mod explicit un curriculum standardizat și care poate diferi ca durată, dar care se derulează tot prin intermediul unui cadru didactic specializat, care e capabil să valorifice gradul mare de flexibilitate și adaptabilitatea acestei categorii de educație (Coombs P. H., 1968). Este esențială aici intenția celui care învață și implicit capacitatea celui care predă de a-i menține viu acestuia interesul pentru cunoaștere. De aceea un element cheie îl reprezintă aici autoevaluarea, dascălul având preponderent rolul unui mentor, dirijând atent procesul de descoperire și dobândire a cunoștințelor noi pe baza deja existentă a unei educații formale anterioare și a proceselor intuitive, în funcție de fiecare elev în parte și de progresul individual al acestora.

S-a conturat posibilitatea ca anumite procedee didactice și metode de predare, corelate cu modurile de lucru specifice modelajului, ceramicii, designului și arhitecturii, să aducă o contribuție deosebit de benefică la dezvoltarea individuală a multor elevi și studenți dincolo de o potențială formare profesională derulată în paralel pe domeniile corespunzătoare acestor activități, dat fiind că o mare parte din copiii și tinerii observați pe parcursul a zece ani au ales cariere profesionale în afara artelor vizuale. Cu toate acestea, potențialul didactic al acestor metode s-a remarcat deopotrivă la cei care au restrâns activitățile creative specifice la timpul

¹ Membru fondator și director al Institutului Internațional UNESCO pentru Planificarea Educației (IIEP-UNESCO) în perioada 1963-1968

liber, cât și la cei care au ales să meargă pe drumul unei meserii artistice, fie ea în sculptură, ceramică, design sau arhitectură. Apar o serie de întrebări referitoare la relațiile dintre procesul didactic și activitățile de învățare cu modul în care acestea sunt percepute și apreciate de elevi și rezultatele efective ale acestora. Dintre acestea, cele care vizează gradul de satisfacție personală al copiilor și tinerilor care parcurg astfel de programe, au o relevanță deosebită pentru cercetarea de față, pentru că ele pun în lumină nivelul de succes al unor astfel de demersuri non-formale.

Pentru a cerceta acest potențial al educației artistice de acest tip și mai ales efectele dezvoltării sale, am conceput o programă didactică non-formală adaptată pentru a facilita interferențele dintre modelajul ceramic și arhitectură, menținând deschise cât mai multe oportunități tematice de corelare a acestui nucleu artistic cu alte domenii din cele mai variate, începând desigur cu alte arte precum muzica, literatura, teatrul și coregrafia, fotografia, etc. dar extinzând aria de interdisciplinaritate către tehnologii, precum construcțiile sau electronica, dar și spre științele naturii sau sport și nu numai. S-a remarcat că astfel de explorări duc la o valorizare suplimentară a actului educațional în sine în primul rând prin efectele pozitive asupra dezvoltării beneficiarilor direcți, elevii și studenții, iar pentru a evidenția acest lucru am inițiat un parcurs de cercetare de lungă durată din ai cărui primi pași face parte și studiul acesta.

Plecând de la aceste premise, o privire mai atentă urmată de o analiză cât mai rațională și metodică a proceselor didactice studiate și a rezultatelor lor ar fi deosebit de utilă pentru elaborarea viitoare a unor programe specifice de educație non-formală, eficiente și actuale, dar și cu un impact psihologic cât mai favorabil, care să faciliteze dezvoltarea armonioasă a generațiilor viitoare.

2. Metodologie

În cea mai mare parte, un astfel de studiu trebuie să se sprijine pe o cercetare de tip empiric, prin ceea ce se mai numește și cercetare practică, sau de teren în unele cazuri. Asemenea unui explorator ce prospectează un teritoriu nou geografic, educatorul riguros își înregistrează etapele semnificative ale parcursului său didactic folosind note de activitate, însemnări de atelier sau rapoarte periodice și fișe de autoevaluare cu seturi de criterii specifice. Toată această documentare tinde să capete valențe de imprecizie atunci când proiectul didactic este cuprins în domeniul artistic, motiv pentru care discernământul personal al profesorului bine pregătit joacă un rol esențial în determinarea factorilor relevanți pentru demersul de cercetare pedagogică. Altfel spus, observația este instrumentul cel mai de preț care furnizează datele ce vor produce raționamente și prin corelații atente, vor confirma sau infirma ipotezele cercetării în fiecare etapă.

Este indispensabilă prezența directă a cadrului didactic în atelierul de modelaj, atunci când se urmărește nu doar instruirea celor ce învață ci și evaluarea obiectivă a actului educațional în sine. Ca orice demers artistic, orele de modelaj deși sunt axate pe o structură generală proiectată clar și cât mai simplu (pentru a facilita însușirea noșunilor și tehnicilor complexe), există numeroase variabile care diferențiază experiența de învățare pentru fiecare dintre participanți, dar care pot transforma prin nuanțare chiar conținuturi aparent constante din programa planificată inițial. Din acest motiv, profesorul trebuie să fie activ prezent alături de clasă și să observe toate aceste variații, acordându-le atenția cuvenită, dar dirijându-le continuu către punctele focale ale temei didactice propuse. Este o balansare delicată a libertății de expresie plastică și a creativității individuale cu obiectivele didactice și fixarea conținutului predat, foarte familiară profesorului de arte.

De asemenea, pentru o imagine cât mai clară a rezultatelor produse de metodele non-formale utilizate, cercetarea întrebunțează instrumente de statistică și analize cantitative, importante în descifrarea eficienței la scară largă a acestor metode didactice. Este important

aici să precizăm că grupul țintă (sau grupurile) avut în vedere reprezintă doar un eșantion restrâns din toate categoriile de copii sau tineri, iar extrapolarea unor rezultate se poate face doar considerând în ce măsură ar fi rezonabilă generalizarea datelor, acceptând că nu toți oamenii sunt receptivi la spectrul larg al artelor și în special la artele plastice. Concomitent, trebuie apreciat că indiferent de cele arătate mai sus, va exista mereu un anumit interes nativ, mai mare sau mai mic, al oamenilor pentru artele decorative, ele fiind o modalitate simplificată de expresie plastică, frecvent adresată unor componente funcționale ale vieții și mediului uman, dar prezentă și la numeroase alte exemple din regnul animal și vegetal.

Cercetarea fundamentată pe experimentul practic și pe corelarea observațiilor din atelier/teren se completează în formularea concluziilor prin generarea unor noi elemente supuse studiului ulterior, oferind posibilități de continuare și aprofundare a direcțiilor descoperite, mai ales gândindu-ne la specificul continuu al actului educațional și al cunoașterii în sine.

Ca instrumentar fizic de lucru, este suficient să indicăm materialul didactic specific unui atelier de modelaj ceramic, de la materia primă esențială (lutul și apa) la diversele unelte caracteristice și mobilierul tipic, alături de o colecție relevantă de albume de artă cu exemple din istoria artelor și a arhitecturii însoțită de resursele digitale vaste ale internetului, dar și desele ieșiri de studiu pe teren, în spațiul construit urban sau rural, cât și în mijlocul naturii. Este important de specificat că acest instrumentar a fost utilizat în mod constant cu fiecare grupă de elevi sau cu studenții în ultimii 4 ani, pentru a oferi un fundament material similar care să nu afecteze diferit evoluția individuală a acestora. O excepție notabilă de la acest context material a constituit-o perioada pandemiei covid-19, care a marcat negativ această evoluție, dar în mod general. Pentru studiul acesta, am exclus acea perioadă atipică.

3. Temele sau subiectele impuse și imaginația creativă

Unul dintre avantajele educației non-formale este adus de flexibilitatea mare a programei școlare, care deși se înscrie într-o matrice clar determinată de disciplina predată și necesită un nivel ridicat de specializare a cadrului didactic, cuprinde în structura ei elemente ce permit racordarea conținuturilor de învățare la o gamă diversă de discipline conexe dar și total diferite. Acest fapt este deosebit de util mai cu seamă în cazul unei specializări din cadrul larg al artelor vizuale, care prin esența lor se asociază în mod constant cu o seamă de alte specializări ale artelor vizuale și formează paralele și intersecții firești cu multe dintre celelalte domenii artistice. Wolfgang von Goethe și ulterior Rudolf Steiner, au fost poate cei mai celebri deschizători de căi în direcția acestor confluente ale artelor, sisteme educaționale precum școala Waldorf și alte metode de învățare holistice datorindu-le acestora existența. Goethe este chiar primul care a postulat rolul de instrument mediator al experimentului între subiect și obiectul studiului (Goethe J.W., 1823), acest instrument fiind și punctul de convergență al mai multor ramuri și domenii didactice.

Dar artele vizuale beneficiază în educația non-formală și de conexiuni manifestate la nivel practic de atelier, cu domenii de cultură generală sau specializări din cele mai diverse, prin necesitatea utilizării acestor cunoștințe diverse în procesul de creație artistică și execuție a lucrărilor din cadrul exercițiilor dar și al experimentelor. Poate unul dintre cele mai bune exemple în acest sens îl constituie atelierul de ceramică unde în afara proceselor creative conceptuale artistice, se derulează o serie de operațiuni care prin natura lor tehnologică depind de cunoașterea unor domenii precum fizica, geologia, chimia, biologia, istoria, etc.

Fructificând aceste avantaje, programa Cercului de Ceramică-Modelaj și planificarea aferentă a unităților de învățare au fost concepute să conțină teme și subiecte de studiu practic, proiectate astfel încât nucleul cunoștințelor referitoare la arta plastică, arhitectură și în special modelaj, să fie sprijinit de noțiuni aplicabile practic din alte domenii. Pentru a constitui un mediu eficient de operare cu aceste cunoștințe și noțiuni (unele noi, din conținuturile predate

în lecția curentă, altele recapitulative), unitățile de învățare necesită și întrețin prin modul de derulare, aportul creativ individual sau colectiv al elevilor sau studenților. Astfel temele de lucru se regăsesc în subiecte ofertante pentru imaginație și fantezie, acestea fiind prerogativele oricărui act creator. Titluri precum „*animale fantastice*”, „*casă pentru animale*” sau „*pavilion de plajă zoomorf*”, stimulează deopotrivă imaginația, pentru rezolvarea pragmatică a problemelor, dar oferă libertate și fanteziei pentru a implica resursele emoționale și sensibilitatea, mai ales pentru latura expresivității plastice a lucrărilor.

Trebuie subliniată aici diferența subtilă dar relevantă dintre imaginație și fantezie, acești termeni fiind adeseori confundați. Pentru că au fost anterior amintiți Goethe și continuatorul său modern Steiner, teoriile pe care aceștia și-au fundamentat practica au permis o oarecare fuziune a celor doi termeni, dat fiind că însăși limba germană oferă posibilitatea unei ambiguități în acest sens². Implicit, au fost speculate aceste suprapuneri de semnificație pentru a sublinia sinergia artelor, mai ales în contextul antroposofiei lui Rudolf Steiner. În ciuda acestui fapt este imperativ în prezent să facem distincție între imaginație, pe de o parte, care este un proces de proiectare și anticipare a unor concepte noi, generate din noțiuni valide și adevărate deja cunoscute și fantezie, de cealaltă parte, acesta nefiind ancorată în adevăr și rațiune, reprezentând mai degrabă un mod de manifestare expresivă a subconștientului sau a unor conexiuni mentale ghidate de emoții și sentimente. Dacă ne este permis să ilustrăm un pic mai forțat aceste două concepte, imaginația în artă are mai mult de a face cu ingineria sau osatura rațională inovativă care transpune în realitate opera de artă originală, iar fantezia e mai degrabă experiența onirică sau sufletul imprecis de cuantificat al aceleiași lucrări.

Coexistența acestor două elemente de valoare ale unei lucrări (și implicit ale demersului creativ în sine) conferă ceea ce numim expresivitate plastică și în cazul modelajului ceramic, aspectul tehnic al acestui binom deține un loc de seamă, fără de care lucrarea nu poate exista. Aici devine deosebit de importantă îndrumarea constantă de specialitate a dascălului, care evaluează constant progresul învățatului și intervine cu sfaturi, demonstrații sau expuneri conexe ajutătoare. Dacă fantezia creatorului nu poate fi influențată direct, ci doar prin experiențe anterioare personale, imaginația poate fi în bună măsură dirijată pe drumul potrivit scopului cerut de tema lecției.

A vehicula cu noțiuni cunoscute deja și a produce combinații utile reprezintă un nivel de imaginație rudimentar, fiind suficientă însușirea logică a acestor fragmente de cunoaștere acumulată anterior. Ceea ce se urmărește a se dezvolta prin exerciții de creație în atelierul de modelaj, este operarea la un nivel de complexitate ridicat cu aceste noțiuni, prin alcătuirea mentală a unei forme de anticipare și proiectare a rezultatelor scontate, fie ele intermediare sau finale. Este ceea ce numim formarea unei viziuni folosind imaginația creativă. Atunci când această viziune racordată la componente raționale și cu valoare de adevăr este infuzată cu elemente de fantezie, manifestări ale sentimentelor și emoțiilor, ea devine viziunea artistică, instrumentul central al oricărui artist.

Prin asigurarea contextului didactic de lucru cu un astfel de instrument mental și posibilitatea de a transpune produsul său în forme modelate, se dezvoltă capacitatea individuală de a rezolva probleme din ce în ce mai complexe, ceea ce constituie o abilitate deosebit de valoroasă pentru orice tip de activitate ulterioară din viață. De asemenea este recomandat ca astfel de exerciții să facă apel (cu anumite ajustări, desigur) la lucrul colaborativ al mai multor participanți, evidențiind astfel particularități individuale ale fiecărui elev în scopul de a se putea autoevalua mai bine și de a se integra organic în diverse situații de muncă în echipă (Fulga R. 2020).

² *Vorstellung* și *Einbildung* se pot traduce ca *imaginație*, dar primul are sensul de imagine mentală formată din componente cunoscute anterior, iar cel din urmă are sensul de produs iluzoriu al fanteziei.

4. Confluența ceramicii sculpturale cu arhitectura

Pe toată perioada unui an școlar, temele didactice sunt structurate pe trepte de complexitate crescătoare, așezate în ordine cronologică, dar prin flexibilitatea lor oferind grade de dificultate diferite de la începători la avansați. Astfel se simulează o ciclicitate a materiei predate, deși fiecare aparent ciclu reia teme de studiu anuale într-o progresie a calității conținuturilor, bazată pe abordarea lor directă a profesorului în procesul de îndrumare diferențiat pentru fiecare elev în parte. Astfel evoluția învățării este de tip spirală ascendentă și nicidecum repetitivă, așa cum ar putea părea la o primă privire asupra planificării didactice.

Dat fiind că în prima perioadă a anului școlar studiul se axează în principal pe elemente volumetrice de bază, derivate din elementele de limbaj vizual (punctul, linia și pata devin vârful, muchia și suprafața), acestea s-a constatat că sunt receptate în mod diferențiat de elevii avansați și de studenții care le abordează privite prin prisma unor lucruri deja cunoscute. Apar astfel preferințe individuale pentru calitatea execuției în sensul virtuozității tehnice, dar și predilecții pentru valorificarea expresivă a acestor elemente prin operarea cu ele la nivel mental în viziunea artistică și transpunerea lor uneori foarte impulsivă în material, cu mai puțină aplecare către rigoarea tehnică. Este datorită dascălului non-formal să nu atenueze aceste direcții divergente ale diferiților elevi, chiar dacă procesul didactic devine mai laborios, ci să îndrume și să acorde validarea corespunzătoare ambelor moduri de abordare.

Acest fel de adaptare a predării s-a dovedit a fi deosebit de fertil în partea a doua a calendarului școlar, deoarece permite apariția satisfacțiilor personale a elevilor sau studenților, odată cu împlinirea propriei viziuni artistice prin opera materială, vizibilă și palpabilă rezultată. Vorbim de o etapizare pe durata mai multor luni de zile, deoarece dincolo de latura creativă a proiectelor lor, adusă de componenta fanteziei, cei care deprind arta ceramicii sculpturale au de trecut obstacole de ordin tehnologic, unde lucrurile nu mai sunt atât de variate, dat fiind materialul comun avut la dispoziție și fenomenele fizice care reunesc laolaltă artele focului. Aceste noțiuni și metode de lucru necesită demonstrații repetate dar și exerciții multiple, uneori strict tehnice, care își au locul lor firesc în programa de specialitate, chiar dacă sunt de cele mai multe ori mascate de subiecte artistice precum „dragon”, „personaje de basm” sau „iepurașul de Paști”.

Toate achizițiile de învățare dobândite astfel reprezintă instrumente pentru accesarea unei teme viitoare sau a unui nivel de dificultate sporit. Prin urmare, se menționează de la bun început potențialul utilitar al tuturor acestor conținuturi și se încurajează constant abordarea personală a unor subiecte aparent simple precum „conul și clopoțelul” sau „căsuță pentru pești de acvariu”. Prin dialog dirijat precedat de expuneri și explicații însoțite de demonstrații practice se stimulează folosirea unor operațiuni relativ simple pentru crearea unor structuri volumetrice complexe. Astfel se deprinde și se dezvoltă vederea în spațiu și vehicularea cu corpuri tridimensionale, dar și puterea de abstractizare și percepția geometrică a lumii.

Din aceste tipuri de exerciții reies în mod firesc conexiunile dintre arhitectură și spațiul construit cu tehnicile și metodele modelajului ceramic. Prin natura sa, ceramica presupune realizarea unui obiect în spațiu gol la interior. Aceasta este o necesitate pentru reușita arderii la temperaturi ce depășesc 900°C, caracteristică esențială a acestui material, fapt așadar valabil și pentru obiectele sculpturale, nu doar pentru cele utilitare cu funcțiune de recipient. Noțiuni precum perete, cupolă, arcadă sau nervură de sprijin devin familiare prin experiența haptică a modelajului și prin gestionarea corectă a greutății materialului folosit la redarea formei dorite. Concomitent cu descoperirea acestora de către elevi, profesorul oferă explicațiile teoretice necesare, dar și exemple din istoria arhitecturii sau chiar din sculptura monumentală. Discuții despre proiectele lui Gustav Eiffel, de exemplu, capătă o deosebită relevanță prin observații referitoare atât la celebrul său turn din Paris, dar și la structura suport a statuii libertății din New York, modelată în foi de cupru de Frédéric Auguste Bartholdi, sau chiar hotelul Unirea

din Iași, care aduce subiectul pe meleagurile noastre. De aici se poate aminti de sculptorul român Gheorghe Leonida care a contribuit cu modelajul portretului la o altă statuie celebră a lumii și anume Cristos Mântuitorul din Rio de Janeiro, care la rândul ei ne exemplifică prin execuția suprafețelor exterioare cu mozaic din plăci de piatră o tehnică folosită mai târziu și la lucrarea monumentală din Mamaia a soților Ethel și Silviu Băiaș, astăzi dispărută (Fulga R., 2024, p. 12)

Taberele de creație din sfera artelor volumului, precum cele de sculptură în piatră de la Măgura, jud. Buzău și Babadag, jud. Tulcea, sau sculptură în metal la Galați ori ceramică monumentală la Medgidia, jud. Constanța dar și cele hibride unde arhitectura se contopește armonios cu sculptura și artele decorative precum fenomenul de la Costinești, jud. Constanța de la începutul anilor '70 și continuate în deceniul următor (Predescu M. 2015), sunt studii de caz deopotrivă pentru ilustrarea la clasă a conținuturilor de specialitate, cât și pentru modele de programe educative non-formale, aceste sesiuni de lucru dirijate, cu tematici impuse și planificare atentă fiind adevărate laboratoare de cercetare practică și experimente artistice și tehnice.

Profesorul prezintă astfel de exemple și facilitează dialogul pe marginea acestora, dirijând discuția către subiecte de interes local, care pot fi studiate personal la fața locului de elevi sau studenți și aici un rol deosebit de important o au ieșirile pe teren cu clasa sau în grupuri organizate tematic, pentru a putea da acestor exemple documentare o dimensiune practică, de explorare și descoperire. Dat fiind caracterul non-formativ al acestui tip de educație, lipsește presiunea evaluărilor cu note și preocuparea clasării într-un set de norme standardizate, așa că experiența contactului cu exemple de artă și arhitectură relevante devine agreabilă și se bazează pe curiozitatea generată de informațiile preliminare însușite deja de participanți. O formă din ce în ce mai populară în prezent a unor asemenea tipuri de lecții o constituie turul ghidat prin spațiul urban. Iată că aici se remarcă faptul că educația non-formală se poate adresa tuturor categoriilor de public, nu doar celor implicați activ în programe de educație formală. Se poate subînțelege totuși existența unor anumite niveluri de pregătire formală a celor din publicul adult, într-o societate civilizată.

5. Exemple remarcabile și roadele lor

Prin astfel de programe educative non-formale se pot obține evoluții semnificative ale nivelului de pregătire în domeniul artelor vizuale, care sunt însoțite de dobândirea unor abilități și deprinderi utile în percepția personală a lumii înconjurătoare și mai cu seamă a mediului construit, pe coordonate estetice și judecată de valoare temeinică. În scopul învățării metodelor de construcție aditivă manuale pentru realizarea corpurilor ceramice în spațiu, una din lecțiile principale urmărește predarea, însușirea și exersarea construcției din rânduri (cordoane sau bastonașe) succesive de lut, aceasta fiind o tehnică de modelaj păstrată aproape neschimbată din preistorie, primele dovezi în acest sens de pe teritoriul actual al României datând din perioada neolitică - cca. 5500 î.e.n. (Berciu D., 1966). Această modalitate de lucru odată demonstrată, poate fi exersată pentru a realiza structuri circulare de înălțimi variate, dar sesiunea de lucru poate fi propusă în forma unei competiții al cărui criteriu principal de evaluare îl reprezintă înălțimea obținută a obiectului, într-un interval de timp determinat. Astfel a luat naștere concursul intern „Cel mai înalt turn” în care elevi cu vârsta de 10 ani au reușit performanțe mai bune decât adolescenți din clase liceale. Ulterior, în cadrul discuțiilor despre transpunerea în material a proiectelor digitale tridimensionale s-au evidențiat similitudinile dintre metodele exersate și tehnologia imprimantelor 3D cu adaos de material prin depunere ciclică, mai ales cele configurate pentru lucrul cu lut sau microbeton.

Exemplele oferite de institute de cercetare precum IAAC - Barcelona, Spania sau ETH - Zurich, Elveția pot fi în prezent exersate și în ateliere dedicate de tip smartLAB din Palatul

Copiilor Constanța, unde tehnologia necesară este accesibilă. Desigur nivelul de complexitate al experimentelor trebuie raportat la educația formală deja dobândită a elevilor și studenților în cauză. Iată cum subiecte de lucru precum „pavilion de plajă” sau „stație de autobuz” oferă un potențial de explorare a interferențelor dintre tehnologii preistorice și contemporane, în scopul realizării expresive a propriei viziuni artistice. Iată un exemplu de construcție aditivă realizată cu argilă crudă, print 3D experimental (Chiusoli A., 2021):



Fig 1. Mario Cucinella Architects & WASP 3D Italia, *TECLA habitat eco-sustenabil*, 2021

Un alt exemplu remarcabil de program educațional non-formal îl reprezintă, așa cum am mai menționat anterior, tabăra de creație. Din anul școlar 2021-2022 am participat anual până în prezent cu delegații de elevi cu vârste cuprinse între 12 și 18 ani la tabăra de creație ceramică „Happy DaRo” organizată de Clubul Copiilor Lugoj, structură a Palatului Copiilor Timiș, manifestare ajunsă deja la ediția nr. 17 în 2025. Această tabără preia din modelul taberelor de creație pentru adulți sistemul de planificare a sesiunilor de lucru și de organizare a vieții pe parcursul unei perioade de la 10 până la 14 zile din timpul verii, adaptând anumite aspecte legate de logistică și tematică pentru copiii din învățământul preuniversitar. Totodată, pentru a conferi componentele de evaluare specifice scopurilor didactice propuse, activitatea are caracterul unei competiții internaționale, cu participanți selecționați din județele României și din străinătate. Dincolo de asigurarea condițiilor specifice de cazare, hrană și transport, organizatorul pune la dispoziția participanților calificați în prealabil la etapa finală, materialele corespunzătoare modelajului ceramic și tehnologia necesară realizării integrale a lucrărilor.

Etapă de preselecție are loc pe baza unor lucrări realizate de elevi în prima parte a anului, în atelierele instituțiilor de învățământ din care fac parte, respectând tematica indicată a ediției, acestea fiind evaluate de organizatori prin intermediul unor fotografii trimise conform regulamentului. În această etapă, deși elevii lucrează individual obiectele, au posibilitatea de a se consulta cu profesorul și de a obține o îndrumare de ordin tehnic și conceptual, pentru a-și dezvolta propria viziune formată din studiul tematicii impuse. Din punct de vedere creativ, această etapă este cea mai efervescentă și bogată în variații de forme și modalități de lucru,

care treptat se distilează în cele câteva lucrări individuale originale care vor participa la preselecție. Din cele patru ediții la care am participat până în prezent, se discerne o tendință ascendentă foarte accelerată a elevilor constănțeni de calificare la etapa finală, în cei patru ani fiind invitați să meargă la Lugoj 3, 5, 7 și anul acesta 11 elevi, pe baza lucrărilor lor. Se distinge de aici efectul de motivare generat de o competiție riguroasă, dar care oferă o experiență deosebit de valoroasă tuturor participanților direcți, indiferent de clasamentul final. Astfel apare interesul tot mai ridicat pentru o posibilă calificare în rândurile elevilor atelierului de Ceramică-Modelaj de la Constanța. Ca exemple de lucrări realizate în vederea calificării iată o selecție de imagini:



Fig. 2. Dumitrescu Flavia. clasa a XI-a



Fig. 3. Popa Ana-Maria, clasa a X-a



Fig. 4. Grigore Theodora, clasa a IX-a

Etapa taberei propriu-zise se derulează în perioada vacanței de vară, când elevii sunt relaxați iar presiunea orarului de la cursurile formale a fost înlăturată. În același timp acest anotimp permite o mai bună desfășurare a activităților specifice de modelaj ceramic, temperaturile fiind favorabile acestora, iar perioada extinsă de lumină naturală a zilelor de vară facilitează crearea așa numitei stări de lucru care se referă la predispoziția participanților de a se concentra pe exercitarea metodelor învățate de creație. La acest fenomen contribuie aspectele organizatorice puse la punct, de la cazarea în incinta Clubului Copiilor în proximitatea imediată a spațiilor de lucru până la servirea mesei coordonată cu implicarea prin

rotație a unui grup de elevi. Tot programul este conceput și implementat în jurul actului de creație și cadrele didactice sunt permanent la dispoziția elevilor pentru a da explicații sau a furniza materialul ori tehnologia potrivite cerințelor specifice ale fiecărui participant. Tematica fiecărei ediții diferă, pentru a încuraja originalitatea, iar ca exemplu tema anului trecut a fost cvartetul elementelor primordiale ale ceramicii și anume, pământul, apa, aerul, focul. Iată un exemplu de lucrare ce are ca semnificație unul dintre aceste elemente:



Fig. 5. Ionescu Sergiu Mihai, clasa a IX-a

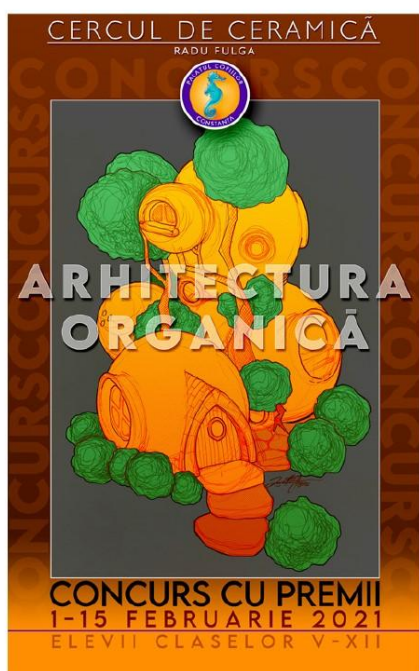
Desigur că programul este prevăzut și cu activități alternative ce se pot derula în pauzele tehnologice impuse de metodele modelajului ceramic, dar acestea sunt proiectate în armonie cu tematica taberei, pentru a servi ca experiențe suport și surse de inspirație pentru micii artiști. Excursii la obiective culturale relevante sau în natură, explorări urbane sau jocuri de îndemânare și perspicacitate asigură o diversitate a programului și au ca efect psihologic percepția condensată a timpului, menținând alert tonusul și buna dispoziție a tuturor participanților. Toate etapele de lucru dar și activitățile conexe sunt monitorizate cu atenție de profesori, organizatorii chiar centralizând la finalul taberei toate observațiile într-un raport ce se adaugă la fundamentul ediției viitoare pentru a putea adapta și optimiza programul didactic non-formal la parametrii de actualitate ce se modifică permanent. În ceea ce privește delegațiile Constanței, la fiecare dintre cele 4 ediții la care am luat parte am obținut clasări pe podium, premiile câștigate de elevi confirmând valoarea incontestabilă a pregătirii lor.

Astfel de tabere de creație se pot regăsi și într-o formă didactică ușor diferită, cuprinse în denumirea largă de „școală de vară”, care se adresează și adulților, nu doar elevilor. Dedicată în special studenților, aceste sesiuni de exerciții practice propun programe de instruire în domenii precum modelajul, sculptura, restaurarea, construcțiile diverse, tradiții și obiceiuri și multe altele, care pot contribui activ la fixarea unor cunoștințe dobândite în sistemul formal, la universități sau școli profesionale, dar care pot deschide perspective noi și celor dornici să își dezvolte propriul bagaj cultural și să își diversifice activitatea. O radiografie a acestor inițiative non-formale, din ce în ce mai dese și în România ar necesita un studiu consistent separat, dar o trecere succintă în revistă a celor mai cunoscute astfel de programe se regăsește în numărul special al revistei *Arhitectura* din 2022 (Sturdza Ș. Mihailciuc A., 2022).

Impactul pozitiv al unor astfel de demersuri didactice se simte în mod accentuat mai ales în activitatea profesională ulterioară (sau de studiu, în cazul studenților). Cunoașterea dobândită prin parcurgerea exercițiilor practice și a experimentelor planificate își regăsește loc

în mod organic în cele mai diverse domenii de activitate, fie ele de producție, cercetare, studiu universitar sau chiar de agrement. Performanțele studenților care participă la programe non-formale complementare de tip școală de vară se situează net deasupra celor care se rezumă la studiul teoretic. Totodată se stimulează conexiunile cognitive necesare corelării eficiente a cunoștințelor teoretice cu elementele metodice practice însușite. Astfel apar exemple de creativitate conștientă ce depășesc parametrii unei fantezii intuitive, autorii realizând în consecință creații expresive și funcționale prin asociații de idei bine conturate.

În domeniul arhitecturii, instrumentele non-formale favorizează creativitatea dar și gândirea de ansamblu, care integrează firesc toate funcțiunile necesare ale unui proiect și nu în cele din urmă funcția sa estetică, oferind rezultate spectaculoase în direcții precum arhitectura organică sau cea parametrică, ambele putând fi foarte agreabil introduse în aria curriculară a atelierului de modelaj chiar de la vârste mici, continuând cu o aprofundare temeinică ancorată în exerciții și experimente practice. Iată câteva exemple de astfel de adaptări tematice prezentate cu ocazia simpozionului național *Interferențe Artistice* desfășurat la Universitatea „Ovidius” din Constanța în anul 2024:



CONCURSUL CA INSTRUMENT DIDACTIC DE LUCRU

- PREDAREA PRIN EXPUNERE, EXPLICATIE ȘI DIALOG DIRIJAT
- DOCUMENTARE BIBLIOGRAFICA
- DEZBATEREA ȘI ANALIZA CRITICA
- EXPERIMENT INDIVIDUAL
- AUTOEVALUARE
- OBSERVATIA ȘI ANALIZA COMPARATIVA



RÂNJA ATENA, CLASA A V-A



TÂNASE LEONARD, CLASA A VI-A

Fig. 6. Componente ale proiectului didactic non-formal „Arhitectura Organică”

ARHITECTURA ȘI MODELAJUL CERAMIC, GENERATOARE DE FORME CE CONȚIN SAU ADĂPOSTESC

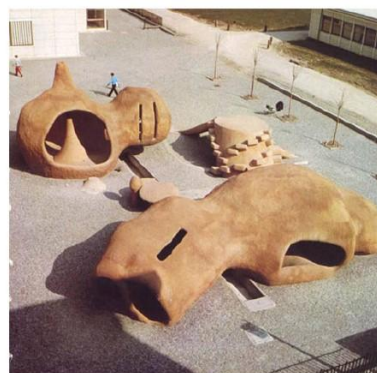
• APARENTA LIBERTATE LUDICĂ A MODELAJULUI SE SUPUNE UNOR RIGORI TEHNICE IMPUSE DE MATERIAL ȘI METODE.



DRĂGAN ALICE – ANUL V, FACULTATEA DE ARHITECTURĂ
“G.M. CANTACUZINO”, IAȘI
LUCRARE DIN CLASA A X-A



MONORANU TIANA, CLASA A III-A



PIERRE SZEKELY, UNIVERS DE JEUX,
GRENOBLE, FRANȚA, 1967

Fig. 7. Corelații formale și structurale organice în modelajul ceramic și arhitectură

6. Concluzii

Din rezultatele practice obținute de elevi și studenți pe parcursul acestor ani de activitate continuă, corelate cu aprecierile venite pe cale instituțională sau ca răspuns direct deosebit de pozitiv al părinților (beneficiari indirecti ai educației non-formale), reiese fără echivoc aportul benefic la dezvoltarea personală a elevilor și studenților participanți la programele de educație non-formală axate pe modelajul ceramic și implicațiile acestuia în arhitectură, arte plastice și decorative, construcții, peisagistică sau urbanism și nu numai. În concluzie, acest tip de educație trebuie dezvoltat în special ca o completare a pregătirii formale dar și adaptat unor categorii mai largi de beneficiari ai învățării în sistem non-formal, în special programe dedicate studenților dar și adulților în general sub forma unor școli de vară, sau sesiuni de exerciții cu tematici diverse din sfera artelor plastice și a spațiului construit.

Combinarea conținuturilor didactice specifice educației non-formale precum demonstrații și documentare pe teren sunt valorificate cel mai bine în contextul unei pregătiri teoretice formale cât mai temeinice, aceasta din urmă fiind dezvoltată și diversificată prin aportul benefic al programelor non-formale. Este așadar necesară susținerea guvernamentală și finanțarea corespunzătoare pentru o evoluție sănătoasă și de perspectivă a acestei componente valoroase a educației naționale, inclusiv la nivel universitar. Instituții precum Palatele Copiilor din fiecare județ al României dau posibilitatea copiilor să își descopere vocația și potențialul, orientându-i către universitățile care-i vor forma în direcțiile dorite mai departe. Aceste adevărate incubatoare profesionale asigură primii pași în specializarea și perfecționarea focalizată din multiple domenii culturale, sportive sau tehnice.

Cu siguranță acest demers prezentat succint în acest studiu va continua și vor trebui aprofundate observațiile pe măsură ce se vor acumula noi date în anii următori. Un fapt remarcabil care trebuie apreciat la adevărata sa valoare este că elevii de ieri sunt studenții de azi și chiar specialiștii de mâine, iar un studiu extins deja pe o perioadă de mai mulți ani ne arată felul în care atelierul de modelaj contribuie la creșterea valorică a oamenilor din cele mai diverse domenii, de la medicină la justiție și de la arhitectură la transporturi și nu în ultimul rând felul în care generațiile viitoare se nasc și cresc din părinți care știu să vadă frumusețea lumii pentru că au avut șansa să o exerseze în lut.

Bibliografie

Cărți

Berciu D. 1966. *Cultura Hamangia: noi contribuții, Volumul I*. București: Editura Academiei R. S. România.

Coombs P. H. 1968. *The World Educational Crisis: A Systems Analysis*. Oxford University Press.

Frunză V. 2003. *Teoria și metodologia curriculum-ului*. Constanța: Editura Muntenia

Fulga R. 2024. *Semne pe țarm. Arta litoralului modern privită azi*. București: Uniunea Arhitecților din România

Goethe J. W. Von. 1823. *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*. Weimar

Articole (din cărți)

Predescu M. 2015. „Arhitectura și arta monumentală pe litoralul românesc în perioada dezghețului politic. Dezvoltarea taberei de tineret de la Costinești, 1970-1972 ”*Vederi încântătoare: Urbanism și arhitectură în turismul românesc de la Marea Neagră în anii 60-70*. București: Asociația Pepluspatru.

Articole (din reviste)

Fulga R. 2020. „Ceramica și modelajul în educația non-formală și rolul lor în practica arhitecturii vernaculare”. *Jurnalul CSAV - Vernacular Perspectives nr. X*, București:UAUIM

Sturdza Ș. Mihailciuc A. 2022. „Gânduri macro sau zbor deasupra României”. *Visul unei Școli de Vară - Arhitectura 1-2*. București: Uniunea Arhitecților din România

Surse electronice

Articole de pe internet bazate pe o sursă tipărită (cu respectarea exactă a originalului)

Goethe J. W. von. 1772. „The Experiment as Mediator between Subject and Object”. [Versiune electronică]. *web.archive.org*, 11, 22–27.

<https://web.archive.org/web/20111110082845/http://pages.slc.edu/~eraymond/bestfoot.html>

Document disponibil pe site-ul web al unui program universitar sau al unui departament

Chiusoli A. 2021. *TECLA - a 3d preinted global habitat for sustainable living*. <https://www.3dwasp.com/en/3d-printed-house-tecla/>

Rolul sound designer-ului în conexiunea emoțională și dramatică a audienței cu spectacolul

GHEORGHE DELIA-ALEXANDRA

Universitatea „Ovidius” din Constanța, Facultatea de Arte

Rezumat: *Pentru a crea un efect sau o dispoziție dorită, sound designerul apelează cel mai frecvent la prelucrarea exemplurilor audio (muzicale și efecte sonore) proprii, compuse sau înregistrate anterior. Designerii de sunet își încep munca studiind scenariul, adunând cât mai multe informații despre orice sunet sau muzică pe care le consideră adecvate. La fel ca în toate celelalte aspecte ale proiectării, o întâlnire timpurie cu regizorul și echipa proiectului este esențială pentru a înțelege clar conceptul de producție.*

Cuvinte-cheie: *sound designer; conexiune emotionala; efecte sonore; film; sunet; cinematografie;*

1. Introducere

Sound design-ul este procesul de înregistrare, achiziție, manipulare sau generare de elemente audio. În acest proces sunt angrenate o varietate de discipline, cum ar fi teatrul, filmul, producția de televiziune, înregistrarea și reproducerea de sunete, performarea în direct (redarea prin mijloace adecvate a conținutului unei opere muzicale, dramatice, literare etc.), postproducție și dezvoltare de software de jocuri video. Pentru a crea un efect sau o dispoziție dorită, sound designer-ul apelează cel mai frecvent la prelucrarea exemplurilor audio (muzicale și efecte sonore) proprii, compuse sau înregistrate anterior.

Sound designer-ul sau designer-ul de sunet este cel care creează efecte speciale SFX (de obicei vizuale dar și audio), iluzii utilizate în teatru, film, televiziune și divertisment. Aceste efecte sonore, sunete create artificial sau îmbunătățite, necesită abilități atât tehnologice, cât și artistice. În studio designer-ul de sunet trebuie să utilizeze cunoștințele și tehnicile ce țin de înregistrare, mixarea (suprapunere pe aceeași pistă sonoră a tuturor elementelor auditive ale unui film: dialoguri, muzică, zgomote) și obținerea de efecte speciale pentru a crea sunete unice și interesante. Există o mulțime de sintetizatoare software și hardware moderne, care sunt utilizate pentru a crea sunete și efecte SFX inedite.

Designer-ul de sunet își începe munca studiind scenariul, adunând cât mai multe informații despre orice sunet sau muzică pe care le consideră adecvate. La fel ca în toate celelalte aspecte ale proiectării, o întâlnire timpurie cu regizorul și echipa proiectului este esențială pentru a înțelege clar conceptul de producție.

La începutul cinematografiei, filmele mute, realizate fără dialog vorbit, caracterizau primele decenii ale cinematografiei până la sfârșitul anilor 1920. Comunicarea în aceste filme se baza pe limbajul corporal, expresii faciale și intertitluri pentru a transmite dialogul sau

explicațiile necesare. *Roundhay Garden Scene* (1888) - *Scena din grădina Roundhay*, de Louis Le Prince, unul dintre primele filme mute, are o durată de aproximativ 2,11 secunde și prezintă patru persoane plimbându-se într-o grădină. Un alt exemplu important este *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895) - *Ieșirea din Fabrica Lumière din Lyon*, de frații Lumière, care arată muncitori ieșind din fabrica Lumière și este considerat unul dintre primele filme proiectate public.

La sfârșitul anilor 1920, introducerea sunetului a schimbat complet industria cinematografică. *The Jazz Singer* (1927) – *Cântărețul de jazz* a fost primul film cu secvențe de dialog sincronizat, utilizând tehnologia Vitaphone, deschizând astfel calea pentru filmele sonore. Primele încercări de filme color au apărut în anii 1930 și 1940. *The Wizard of Oz* (1939) – (*Vrăjitorul din Oz*) și *Gone with the Wind* (1939) – (*Pe aripile vântului*) sunt exemple de filme care au folosit tehnologia Technicolor pentru a crea imagini colorate vibrante. Deși tehnologia era inițial costisitoare, a devenit din ce în ce mai utilizată.

În anii 1940 și 1950, influențate de Al Doilea Război Mondial, tematicile filmelor au abordat subiecte de război și propagandă. Perioada postbelică a adus stilul filmului noir și realismul italian, diversificând stilurile cinematografice. Filmele color au devenit comune și accesibile. Trecerea la tehnologia digitală în anii 1990 a permis producția de filme cu efecte speciale avansate și sunet digital de înaltă calitate. Astăzi, filmele sunt predominant color și folosesc sunet digital sofisticat, continuând să reflecte progresele tehnologice și schimbările culturale. Filme precum *Avatar* (2009) demonstrează capacitatea tehnologiei moderne de a crea experiențe cinematografice captivante.

În paralel cu aceste evoluții tehnice, muzica și teatrul au fost legate între ele de mii de ani în multe culturi din întreaga lume. În Grecia și Roma antică, corurile și ansamblurile instrumentale însoțeau piesele dramatice. În Europa medievală, muzica acompania festivaluri păgâne și drame liturgice. În perioada Renașterii, muzica s-a integrat în piesele lui Shakespeare, iar în perioada barocă, opera și baletul au luat amploare și au devenit forme artistice renumite și semnificative.

Pe măsură ce industria filmului a crescut, muzica a devenit mai sofisticată, culminând cu partituri compuse special pentru filme, cum a fost cazul partiturii lui Camille Saint-Saëns din 1908 pentru *L'Assasinat du Duc de Guise* – (*Asasinarea Ducelui de Guise*). Pentru a standardiza experiența muzicală a publicului, au fost publicate cărți cu piese muzicale pentru diverse situații dramatice, cum ar fi *Kino Bibliothek* de Giuseppe Becce, *The Sam Fox Moving Picture Music Volumes* de J.S. Zamecnik și *Motion Picture Moods* de Erno Rapée. Acestea organizau selecția muzicală pe categorii dramatice, permițând directorilor muzicali să aleagă rapid muzica potrivită pentru diferite scene. Utilizarea acestor cărți putea fi greoaie, necesitând dirijori abili pentru a sincroniza muzica cu schimbările de scenă. Un alt sistem, dezvoltat de Max Winkler, implica crearea de fișe de referință pentru filme, care indicau timpii și interpretarea muzicii, asigurând un scenariu muzical stabilit și sincronizat pentru fiecare film.

Astăzi, spectacolele de teatru și de music-hall de pe Broadway sunt extrem de populare. Uverturile și ariile din operele lui W. A. Mozart și G. Verdi sau suitele de film ale lui John Williams demonstrează că, deși muzica există de sine stătătoare, spectacolele de operă sau muzica din filme demonstrează că efectul combinat cu elementul dramaturgic dă naștere unei noi forme de artă.

2. Filmul *Blade Runner* (1982)

Blade Runner este un film științifico-fantastic regizat de Ridley Scott și lansat în 1982. Acțiunea are loc într-un viitor distopic în care oamenii au creat androizi cunoscuți sub numele de replicanți pentru a servi în colonii extraterestre. Atunci când un grup de replicanți scapă și revine pe Pământ, un detectiv numit Rick Deckard, un *Blade Runner* este angajat să îi urmărească și să îi distrugă. Pe măsură ce investighează, Deckard începe să pună la îndoială propria sa umanitate și să se confrunte cu întrebări morale legate de existența și drepturile replicanților. Filmul explorează teme precum identitatea, conștiința și umanitatea, în timp ce oferă un peisaj sumbru și captivant al unui viitor alternativ.

3. Scena *Tears in Rain*

Scena pe care am ales-o, *Tears in Rain*, îl prezintă pe replicantul Roy Batty pe acoperișul unei clădiri în zilele sale finale. Fiind unul dintre replicanții fugari, Batty ajunge în cele din urmă la sfârșitul ciclului său de viață programată și se confruntă cu Rick Deckard, *Blade Runner*-ul care a fost trimis să îl urmărească și să îl distrugă.

În timp ce Deckard încearcă să se apere, Batty își folosește forța sa fizică superioară pentru a-l domina pe Deckard. Totuși, în loc să îl distrugă, Batty începe să își exprime conștiința și umanitatea, reflectând asupra vieții sale și a experiențelor sale unice.

El își împărtășește amintirile și observațiile sale incredibile, subliniind fragilitatea și efemeritatea vieții sale, precum și a tuturor lucrurilor. Monologul său culminează cu celebra replică *All those moments will be lost in time, like tears in rain* (*Toate acele momente vor fi pierdute în timp, ca lacrimi în ploaie*), subliniind că amintirile și experiențele sale unice vor dispărea pentru totdeauna odată cu moartea sa. Țin să menționez că această replică nu făcea parte din scenariu. Interpretul lui Roy Batty, Rutger Hauer, a improvizat-o în timpul filmărilor.

Scena se încheie cu moartea lui Batty, lăsându-l pe Deckard să reflecteze asupra interacțiunii lor și asupra semnificației umanității și a vieții într-un context mai larg. Este un moment profund și simbolic care marchează încheierea călătoriei lui Batty și care îndeamnă spectatorii să reflecteze asupra propriei lor umanități și a efemerității vieții.

4. Programul BandLab

Am utilizat programul BandLab pentru a edita scena. În primul rând, am împărțit scena în funcție de momentele în care acțiunea se schimbă, concentrându-mă în special pe atmosferă. Aceste momente poartă în lumea filmului numele de *cue*. Această etapă a implicat vizionarea scenei cu sunetul original pentru a obține o înțelegere mai profundă a atmosferei. Apoi, am căutat muzica potrivită pentru fiecare moment. Am ales trei piese: *The Rhythm of the Heat* de Peter Gabriel, *Eternity*, de Ennio Morricone și *Scène d'amour*, de Bernard Hermann.

5. Alegerea pieselor după momente

a. În primele secunde ale scenei, Deckard este văzut ținându-se de o țevă de pe acoperișul clădirii, sugerând că el este într-o poziție vulnerabilă. Această imagine transmite publicului că se află într-o situație periculoasă, punându-l în contrast cu forța și hotărârea lui Batty. Atmosfera tensionată este amplificată de faptul că scena se desfășoară sub o ploaie torențială, care accentuează starea de nesiguranță și de instabilitate.

În acest context, alegerea piesei *The Rhythm of the Heat*, de Peter Gabriel, care are un caracter misterios și tensionat, este foarte potrivită. Muzica adaugă o adâncime suplimentară scenelor, intensificând senzația de urgență și de neliniște cu ajutorul instrumentelor de percuție. Caracterul misterios al piesei se potrivește perfect cu momentul în care are loc o întorsătură de situație. În loc să atace pe Deckard, așa cum ar fi fost de așteptat, replicantul Roy Batty îl salvează pe acesta, oferindu-i o mână de ajutor în momentul când acesta era în pragul căderii de pe acoperișul clădirii. Această acțiune neașteptată schimbă complet dinamica întâlnirii lor, adăugând un element de surpriză și de complexitate emoțională scenelor. Muzica misterioasă intensifică impactul acestui moment dramatic, subliniind încă o dată că nimic nu este ceea ce pare în lumea sumbră și complexă a filmului *Blade Runner*.

b. După momentul neașteptat în care Batty îl salvează pe Deckard, am ales piesa *Eternity* de Ennio Morricone pentru a marca tranziția de la o atmosferă la alta. Mai întâi, avem atmosfera tensionată și misterioasă, iar apoi, prin intermediul acestei piese, ne mutăm către o atmosferă sensibilă și totodată enigmatică, cu ajutorul piesei *Scène d'amour* de Bernard Hermann care servește ca fundal pentru monologul lui Batty.

c. Alegerea piesei *Scène d'amour* contribuie la crearea unei atmosfere profunde și emoționale, subliniind complexitatea momentului și a gândurilor lui Batty în acest moment crucial al filmului "Blade Runner".

După monologul profund al lui Batty, în timp ce emoția și misterul persistă, replicantul își încheie călătoria tragică. Momentul morții sale este amplificat de muzica sensibilă și misterioasă a lui Bernard Hermann, adâncind intensitatea și complexitatea acestui eveniment. Această scenă solemnă marchează nu numai sfârșitul lui Batty, ci și o răscruce emoțională pentru Deckard și pentru întreaga poveste a filmului *Blade Runner*.

În același timp, este surprins porumbelul care prin zborul său liber devine un simbol al libertății, reflectând aspirația lui Batty de a depăși condițiile sale artificiale și de a atinge eliberarea. Astfel, în momentul final al vieții lui Batty, porumbelul devine o reprezentare a desprinderii din constrângerile lumii materiale. Această asociere subliniază profunzimea și complexitatea temelor abordate în "Blade Runner", oferind o concluzie emoționantă și contemplativă asupra naturii umane și a căutării sale pentru libertate și sens într-o lume distopică.

6. Efecte sonore

Pe lângă muzică, am utilizat efecte sonore, precum ploaie, tunete, pași, sirenă de poliție, etc. Aceste efecte adaugă un nivel suplimentar de atmosferă și realism în scenă și contribuie la validarea din punct de vedere sonor a spațiului în care se desfășoară acțiunea.

7. Tehnica J-cut

Tehnica J-cut este o tehnică de montaj sonor utilizată în producția cinematografică, în care sunetul de pe următoarea scenă începe înainte ca imaginea să se schimbe. Aceasta creează o tranziție mai lină între scene și menține fluxul narativ al filmului.

Am folosit tehnica J-cut în cadrul scenei, mai precis când mașina de poliție apare la final, imediat după moartea lui Batty. Am integrat sunetul sirenei înainte ca mașina de poliție să fie vizibilă pe ecran. Acest lucru a creat o tranziție naturală între momentele scenei (*cue-uri*) și a menținut fluxul narativ al filmului. Astfel, sunetul sirenei a fost anticipat de către spectatori chiar înainte ca mașina de poliție să apară pe ecran, adăugând o tensiune subtilă și pregătindu-i pentru următoarea schimbare în scenă.

8. Concluzii

În producțiile scenice, sound designerul are datoria de a asculta cu mare atenție interpretii (actori, instrumentiști), ceea ce poate contribui la ajustări acustice în sala de spectacol.

Pentru a avea succes, sound designerul profesionist trebuie să aibă o gamă uriașă de abilități creative și tehnice. Are nevoie de un simț al auzului bine dezvoltat, o înțelegere cuprinzătoare a istoriei muzicii, a genurilor muzicale, o puternică sensibilitate în ceea ce privește timbrele sonore, ritmul, melodia, armonia. El trebuie să posede o înțelegere profundă a psihoacusticii, cunoștințe serioase de operare cu calculatorul (PC – personal computer) să integreze componente și sisteme de distribuție audio sofisticată. Abilitățile tehnice într-o varietate de sisteme de operare și software de computer sunt fundamentale, la fel și capacitatea de a învăța noi concepte și echipamente într-o lume de dezvoltare tehnologică rapidă. Printre cele mai importante abilitățile necesare unui sound designer se numără cea de a înțelege extraordinara putere a sunetului de a transpune audiența cât mai direct și în profunzimea actului artistic și pentru a face din acel spectacol o experiență cu adevărat de neuitat.

Proiectul meu a ilustrat impactul profund pe care muzica și efectele sonore îl pot avea asupra unei producții cinematografice, înlocuind elementele prezente în film cu altele alese de mine. Am urmărit păstrarea direcției estetice a scenei și să mențin atenția spectatorilor în momentele-cheie ale filmului.

Bibliografie

Cărți

Richard. D. 1999. *Complete Guide to Film Scoring*. Boston: Editura Berklee Press.

Mervyn. C. 2015. *A history of film music*. Cambridge: Editura Cambridge University Press.

Kay. D. 2008. *Off Key: When Film and Music Won't Work Together*. Oxford: Editura Oxford University Press.

Denis Diderot și semnificația scenei-tablou în poetica sa dramaturgică

GRIGORE ALINA

Colegiul Național de Arte ”Regina Maria”

Rezumat: În Franța secolelor XVII-XVIII, pe fondul unor transformări socio-politice și culturale, se dezvoltă burghezia care reclamă o formă de teatru adresată claselor de mijloc – drama. Astfel, se ivește un gen teatral ale cărui principii au fost stabilite de Denis Diderot. Aceste principii sunt prefigurate în Saloanele sale, apărute în publicația *Correspondențe*, destinată capetelor încoronate ale Europei. Așadar, estetica teatrală a lui Denis Diderot, ia naștere prin raportarea scenei teatrale la tabloul pictural. Observațiile din perspectivă dramaturgică ale lui Diderot asupra unor tablouri din epocă, anunță ideile sistemului său dramatic în centrul căruia se află estetica tabloului: absorția sau preocuparea personajelor față de acțiunile întreprinse, ignorând complet spectatorul, instantaneul patetic (momentul cel mai intens al scenei dramatice din punct de vedere al trăirilor) și existența unui timp sensibil care să confere durabilitate impresiei spectatorului, înscriind emoția spectaculară în atemporalitatea tabloului.

Cuvinte cheie: sistem dramatic; scenă- tablou; absorție; instant patetic; durată

1. Introducere

La începutul secolului al XVIII-lea, la câțiva ani după nașterea lui Denis Diderot (1713-1784), Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) în *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), vorbește despre necesitatea unui teatru reprezentat care să pună accent pe vizibil (decor, lumini, costume etc.) în detrimentul teatrului clasic declamat a cărui reprezentare nu era susținută, în acea vreme, și de o tehnică actoricească corporală adecvată.

Același Dubos, preluând emistihul lui Horațiu (*Ut pictura poesis*)³ teoretizează punerea în relației a poeziei /textului dramatic cu pictura și spontaneitatea emoției/impresiei spectatorului, izvorâte din reprezentarea scenică a unor evenimente care contravin convenționalismului clasic: „Puisque le premier but de la poésie et de la peinture est de nous toucher, les poèmes et les tableaux ne sont pas de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent .” (Dubos, J.B., 1719, p. 305)⁴

Același interes pentru dimensiunea vizibilă a teatrului se remarcă și la Denis Diderot, în *Entretiens sur le Fils naturel*. „Ah ! si nous avons des théâtres où le décor changeait à chaque fois que la salle de la scène doit changer ! (...) Le spectateur suivrait facilement tout le mouvement d'une

³ „Poezia este asemenea picturii” reprezintă începutul versului cu numărul 316 din *Arta poetică* a lui Horatiu.

⁴ „De vreme ce primul scop al poeziei și al picturii este să ne emoționeze, poemele și tablourile nu sunt lucrări calitative decât în măsura în care ne emoționează. ”

pièce; la représentation deviendrait plus variée, plus intéressante et plus claire.”⁵ (Diderot, D., 1757, p. 83)

Raportarea tabloului spectacular la cel pictural, dublat de preocuparea lui Denis Diderot de a dramatiza pasiunile, constituie piatra de temelie a sistemului dramatic a reformatorului teatrului. Estetica teatrală a lui Diderot reprezintă o sinteză între elementele textuale (structura dramaturgică a piesei – acte, scene sau tablouri, conceperea scenelor dramatice, dialogurile, personajele etc.) și elementele spectaculare (jocul actoricesc, costumele, decorul, iluminarea, dispunerea în spațiu, postura, gesturile și mișcarea scenică - Lojkine, S., Paschoud, A., Selmeçi Castioni Selmeçi, B., 2016, p. 11).

Saloanele (1759-1783) lui Denis Diderot ne fac cunoscută viziunea artistică a unui spirit a cărui erudiție reprezintă garantul bunului gust și a judecății pertinente, marcând totodată cristalizarea unui nou gen literar: critica de artă. În 1749, Jean-Jaques Rousseau îl va prezenta pe Frédéric Melchior Grimm lui Diderot care va fi cu totul fascinat de tânărul german, amantul Louisei d’Épinay. Baronul von Grimm, la rândul său îl prețuiește pe Denis Diderot, întâlnirea lor soldându-se cu colaborarea celor doi la publicația *Correspondențe literare*, o revistă destinată monarhilor Europei în care erau descrise și analizate diferite operele de artă expuse în Salonul Pătrat ⁶ de la Louvre.

D. Diderot a făcut critica de artă a nouă saloane expoziționale și a publicat două tratate teoretice *Eseu despre pictură* (*Essai sur la peinture*) și *Cugetări detașate despre pictură, sculptură și poezie* (*Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, et la poésie*) ca rezultat al frecventării galeriilor în Olanda, Germania și Rusia între 1773 și 1774.

Primul Salon al lui Denis Diderot apare în 1759, el continuând să publice, până în 1781 analize ale diferitelor tablouri. Natură enciclopedică, Diderot începe să se instruiască în domeniul artei consultând diferite tratate ale timpului precum *Tratatul de pictură* al lui Leonardo da Vinci, *Eseu despre frumos* (*Essai sur le Beau*) de Yves André, unde analizează trăsăturile frumosului privind aspectele fizice, morale, în scrierile destinate cultivării spiritului și în muzică, *Traité de la couleur pour la peinture en émail et sur le porcelaine* de M. d’Arcaly de Montamy (Paris, 1765), *Réflexions sur la peinture* de M. de Hagedorn aceasta lucrare inspirând *Pensée détachée sur la peinture* apărută între 1775-1776, etc

Recenziile epictice ale lui Diderot, în pofida subiectivității și a sensibilității, a comentariilor arbitrare fidele unui simț estetic personal (care i s-au reproșat filozofului de critici precum Brunetiere), rămân posterității în special datorită valorii poetice incontestabile. Frecventând cercurile unor pictori precum Jean-Baptiste Greuze sau Jean-Siméon Chardin, Diderot dezvoltă o imaginație vizuală care îl determină să privească orice spectacol inclusiv pe cel social (societatea Louisei d’Épinay de la castelul La Chevrette pe care o frecventa) în maniera compozițională a unui tablou.

În *Saloane*, Denis Diderot abordează o dilemă care privește două elemente majore ale gândirii sale estetice: scena și momentul (instantaneul), atât în teatru cât și în pictură. Dat fiind că tabloul pictural este reprezentarea unui singur moment/instantaneu pantomimic în timp ce tabloul spectacular înseamnă energie, acțiune și durată (timpul subiectiv al emoțiilor personajelor), cum putem atribui instantaneului pictural substanța vie care să-l înscrie în temporalitatea imediată a evenimentului scenic? Pe de altă parte, același Diderot se întreabă cum putem transfera/ adapta în scena teatrală esențialitatea emoției pure, tipică unei imagini (sinteză a sensului), înscriind astfel tabloul spectacular în atemporalitatea tabloului pictural. (Lojkine, S., Paschoud, A., Selmeçi Castioni Selmeçi, B., 2016, p. 10)

⁵ „Ah! dacă am avea teatre în care decorul s-ar schimba de fiecare dată când trebuie să se schimbe decorul scenei! (...) Spectatorul ar urmări cu ușurință întreaga desfășurare a unei piese; reprezentația ar deveni mai variată, mai interesantă și mai clară.”

⁶ Salon Carré era un salon unde aveau loc din doi în doi ani, expozițiile oficiale ale Academiei Artelor frumoase.

Prima problema este soluționată de Diderot începând din 1765, prin introducerea unor criterii tehnice și specifice picturii precum aspectele privind compoziția – dispunerea personajelor și a obiectelor, perspectiva, deplasarea în spațiu, elemente privind culoarea și lumina, aprofundarea materiei picturale. Cea de-a doua, însă, necesită un răspuns mai cuprinzător care își are rădăcinile în critica sa de artă, în materialismul său filozofic care privește natura ca materie a cărei sensibilitate permite transformarea ei perpetuă, în enciclopedismul său cu valențe critice, în influențele lui John Dennis (1657-1734) și Edmund Burke (1729-1797) în ceea ce privește caracterul inversabil al sublimului față de frumos și nu în ultimul rând, în conceptul de durată ca timp interior al trăirilor personajelor. Efectele acestor surse de cunoaștere sunt „răsturnate” într-o concepție teatrală al cărui unic imperativ estetic este acela de a transmite spectatorului o emoție /impresie durabilă. În secolul XX, emoționalitatea lui Diderot (tot ce este propriu sau în legătură cu emoția) a fost reinvestită în noi metode teatrale, permițând coexistența valorii primordiale a teatrului – sensul, valorizat prin jocul actorului, cu valorile sale subsidiare (arhitectura, decorul, luminile, costumele etc.).

Prin urmare, studiul de față își propune o reîntoarcere la originea sistemului dramaturgic al lui Denis Diderot, pentru a readuce în actualitate o estetică fundamentală pe care se vor fundamenta o serie de poetici moderne ce au revoluționat teatrul și filmul. În teatru, aceasta a influențat atât jocul rațional al actorului, cât și concepția scenică a dramaturgiei în tablouri. În film, a condus la minimalizarea jocului actoricesc în favoarea revelării unei idei prin condensarea și, totodată dispunerea momentelor de criză cu o anumită ritmicitate. Aceste principii se regăsesc în viziunile unor creatori precum Konstantin Stanislavski, Berthold Brecht și Serghei Eisenstein.

2. Etapele cercetării

a. O primă fază o constituie analiza elementelor estetice corespondente în tabloul pictural și în tabloul spectacular din perspectiva dramaturgică:

- *instantaneul patetic* (momentul de maximă expresivitate) din pictură corespunde momentului celui mai intens în acțiunea dramatică a scenei, realizat prin postura, gesturile, deplasarea în spațiu a personajelor etc.;

- *absorția* sau *excluderea spectatorului*⁷ este echivalentă teoriei celui de-al patrulea perete;

- „*modelul ideal*” ca imitație ideală a naturii, corespunde sintezei trăsăturilor personajului de interpretat, rezultată din numeroase observații asupra realității;

- *sublimul* catastrofelor naturii⁸ este echivalat printr-o emoție de maximă intensitate, determinată de reunirea a două stări opuse (ex. groază încântătoare), condensate în oximoron, figură de stil, tipică, deja, pentru arta și dramaturgia barocă;

- ;
- *durata* - timpul subiectiv al trăirilor personajului care, alături de instantaneul patetic, creează spectatorului o impresie durabilă.

b. O a doua etapă este reprezentată de observarea influenței pe care sistemului dramatic diderotian, bazat pe estetica tabloului, a avut-o în poeticile dramatice ale secolului XX :

- jocul viu, bazat pe energia acțiunilor fizice la Konstantin Stanislavski;
- efectul de distanțare în teatrul epic al lui Berthold Brecht
- povestirea în racorduri de „momente de criză” în filmul lui Serghei Eisenstein.

⁷ Excluderea spectatorului este teoretizată atât în *Discursul poeziei dramatice* cât și în *Paradoxul actorului*, în *teoria celui de-al patrulea perete*. Scopul acesteia este emoționarea spectatorului printr-un joc teatral care să-l distanțeze de acțiunea scenică.

⁸ În cazul lui Denis Diderot, sublimul este și un efect al concilierii virtuților morale cu pasiunile violente.

3. Denis Diderot și idealul estetic al tabloului pictural

În contextul unui materialism în plină expansiune în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, la care aderă și Diderot, nu putem ignora spațio-temporalitatea așa cum a fost ea definită de Kant, care condiționează reprezentarea oricărei impresii sau obiect în conștiința spectatorului. Deși reprezentantul unui lumi gata să se lepede de constrângerile clasice, Diderot nu renegă preceptele structurale aristotelice. Comparând pictura cu poezia dramatică, acesta afirmă că prima, asemenea celei de-a doua, trebuie să țină seama de regula celor trei unități (de timp, de loc și de acțiune).

Revenind la cronotopul kantian, impresia spectatorului asupra pânzei nu se poate valida doar printr-o simplă estetică a privirii. Ea trebuie trecută prin filtrele a două nivele de cunoaștere pentru a atinge etapa durabilității atemporale. Având în vedere că artistul plastic nu are la dispoziție decât un moment pentru a capta atenția, încadrarea spațio-temporală a acțiunii reprezentate legitimează organizarea ei pe cele două nivele de cunoaștere ale privitorului: cunoașterea sensibilă/empirică/a posteori (unde este prezentă și senzația) și cunoașterea inteligibilă/a priori (unde nu este implicată nicio senzație). (Kant, I., 1981, pp. 20-23) În același timp, impresia spectatorului este condiționată de organizarea elementelor pe pânză într-o ierarhie nescrisă a importanței lor, articulate după regulile moralei, adevărului, naturii și logicii în jurul subiectului central. Diderot susține de asemenea că trebuie să existe un echilibru compozițional în alcătuirea unei scene picturale și definește tabloul ideal în următorii termeni: „C'est de regarder la largeur du tableau comme un levier, regarder pour nulle la pesanteur des figures placées sur le point d'appui, établir l'équilibre entre les figures placées sur les bras, et diminuer ou augmenter les efforts de part et d'autre, en raison inverse des éloignements. Peu de figures, si le sujet l'exige, et beaucoup d'accessoires ; ou beaucoup de figures et peu d'accessoires.”⁹(Diderot, D., 1876, pp. 89-91)

a. Jean-Baptiste Greuze și instantaneul patetic

Potrivit lui Diderot, tabloul, numit pictură morală, reprezintă instantaneul unei scene teatrale, o veritabilă pantomimă în care personajele „printr-o dispunere naturală în scenă”, se dedau unei declamații mute. Michael Fied consideră că, pentru Diderot, ca și pentru contemporanii săi, corpul uman *în acțiune* a fost cea mai importantă expresie a sufletului, iar reprezentarea acțiunii și pasiunii au constituit un mijloc eficient de a impresiona spectatorul.(Fied, M., 1980, p. 75)

Pietatea filială al lui Jean-Baptiste Greuze este unul dintre tablourile foarte apreciate de Denis Diderot în Salonul din 1763, elogiile sale determinând achiziționarea acestuia de către Ecaterina a II-a a Rusiei. Criticul constată că, prin moralitatea sa, pictura lui Greuze concurează cu poezia dramatică al cărei scop este să emoționeze, să instruiască, să corecteze și să invite la virtute. Acesta notează în *Salonul* din 1765 „la peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux.”¹⁰

Personajul principal, cel care se află în centrul scenei și asupra căruia este concentrată toată atenția¹¹ celorlalte personaje, este un bătrân paralytic întins în fotoliul său, cu capul sprijinit de spătar și picioarele așezate pe un taburet. Bătrânul este înconjurat de copiii și nepoții săi, gata să intervină pentru a-i ușura suferința. Chipul bătrânului, profund patetic, emoționează.

⁹ „Este vorba de a privi lățimea tabloului ca pe o pârgie, de a considera nulă greutatea figurilor plasate pe punctul de sprijin, de a stabili echilibrul între figurile plasate pe brațe și de a diminua sau crește eforturile de o parte și de alta, în raport invers cu distanțele. Puține figuri, dacă subiectul o cere, și multe accesorii; sau multe figuri și puține accesorii.”

¹⁰ „Pictura este arta de a ajunge la suflet prin inetrmediul ochilor.”

¹¹ Fixitatea acestei atenții, orchestrate cu îndemânare de J.B. Greuze, constituie de fapt concentrarea reacțiilor individuale ale personajelor într-o formă de răspuns colectiv. Ea poate fi considerată o formă de uitare de sine în fața primordialității evenimentul central: suferința bătrânului.

El pare sensibilizat de atenția care i se acordă, îi este dificil să rostească cuvinte, vocea sa este tandră, iar tenul, palid. Postura, gesturile și chipurile celorlalte personaje, analizate pe rând de Diderot, transmit o tristețe nesfârșită.

Tabloul lui Jean Baptiste Greuze reliefează patetismul unei scene teatrale, comprimate într-un instantaneu în care subzistă circumstanțele anterioare și deznodământul scenei reprezentate. Acest instantaneu este momentul care îl determină pe spectator să anticipeze catastrofa, în cazul de față, moartea bătrânului aflat în agonie și durerea pricinuită de pierderea lui.

Excluderea spectatorului din lumea tabloului este un criteriu de apreciere pentru acest pictor care alege să se delimiteze de stilul rococo. Personajele sunt absorbite în trăirile și acțiunile lor, fiind cu totul preocupate de durerea provocată de pierderea iminentă a ființe dragi. Astfel, nici prin gând nu le trece să acorde atenție vreunui potențial spectator. Fenomenul de absorbție care s-ar traduce printr-o uitare de sine a personajului în fața acțiunii pe care o întreprinde, așa cum este descris de Michael Fied în *Absortion and Theatricality*, este remarcat mai întâi de La Porte (în *Père de famille*, expus în salonul din 1755) unde acesta observă contrastul dintre atenția concentrată a adulților preocupați de lectura tatălui și lipsa de interes a celor mai tineri, în special a băiatului dornic să se joace cu cățelul) și de Marc-Antoine Laugier (1713-1769) (care face o serie de observații asupra tabloului *Un filozof preocupat de lectura sa*). „C'est un lecteur vraiment philosophe (...) qui paraît si bien abs orbé dans sa méditation.” (Laugier, M. A., citat de Lojkine, S., 2016, p. 11)

Altfel spus, admirația lui Diderot față de arta lui Jean-Baptiste Greuze se datorează capacității pictorului de a exclude, firesc, din tablou spectatorul și de a alege momentul cel mai intens al unei scene, elementul care conduce către adevăr și patos. (Lojkine, S., Paschoud, A., & Castion Selmec, B., 2016, p. 10)

b. Jean-Siméon Chardin și modelul ideal

Denis Diderot este un monist convins că materia este singura substanță suficientă pentru a explica totul (evoluția naturii și toate fenomenele existente). Prin urmare, într-o scrisoare adresată lui Duclos în 1765, el afirmă, printre altele, că sensibilitatea este proprietatea universală a materiei, cel mai elocvent exemplu fiind evoluția oului. Astfel, corpul inert sub acțiunea căldurii și a mișcării devine obiect sensibil (animat) care o dată devenit viu, dezvoltă o gândire. (Diderot, D., *Spinoziste* în *Enciclopedia*, t. XV p. 474)

Charles T. Wolfe îi atribuie lui Diderot aplecarea către un spinozism¹² biologic, un amestec ilicit al biologiei în transformarea materiei. Conform acestei direcții, evoluția materiei inerte către materia vie nu ar mai fi rezultatul acțiunilor unor factori externi asupra acesteia, ci un proces intrinsec care o face să evolueze de la sine. (Wolfe, T.C., 2011, pp. 183-199)

Trebuie să remarcăm că Diderot nu este consecvent cu el însuși în emiterea unor principii. Contradicțiile filozofului sunt evidente în observațiile asupra materiei în contextul poziției sale filozofice și cele din contextul idealului său artistic. Astfel, în *Cugetări despre interpretarea naturii* (*Pensées sur l'interprétation de la nature*) printr-o metodă care amintește de maieutica socratică, Diderot îl determină pe lector să conchidă că distincția între materia vie și materia moartă este doar aparentă. Pe de-o parte, energia moleculei vii se află în materia moartă, făcând-o vie, iar pe de altă parte, imobilitatea organică a materiei vii, o face să moară. Cu alte cuvinte, fiecare dintre aceste materii există și în cealaltă, ambele aparținând materiei întregi care este natura. (Diderot, D., 1754, pp. 94-97)

În scrierile teoretice despre pictură, însă, analiza lui Diderot se plasează pe baricada esteticii dualiste care presupune o împărțire a naturii între obiecte reci, imobile și ființe care

¹² „O prietene, ce minunat Vernet pe care îl am! Subiectul este sfârșitul unei furtuni fără nicio catastrofă nefericită. Valurile sunt încă agitate; cerul este acoperit de nori; marinarii lucrează pe nava lor eșuată; locuitorii aleargă din munții învecinați.”

trăiesc, simt, gândesc, făcând distincția dintre „viu” și „mort”. Cu toate acestea, criticul admiră tablourile cu natură moartă ale lui Jean-Siméon Chardin pentru adevărul mimetic, iluzia și capacitatea lor de a înșela ochiul (o imitație fidelă a naturii) deși acestea se înscriu în zona a ceea ce el numește „nature basse, commune et domestique”¹³. (Tunstall Kate E., 200, pp. 577-593) De data aceasta, atenția nu mai cade pe obiectul imitat ci pe arta imitatorului. Chardin se plasează în afara timpului său în care se remarcă o aplecare spre tematica mitologică, religioasă sau antică sau către scene cu caracter frivol.

Naturile moarte ale lui Chardin (*Coșul cu zmeură, Natură moartă cu o sticlă de măsline, Mizeria ofițerilor sau rămășițele unui prânz, Pocalul de argint, Cazan de cupru cu un ulcior și o felie de somon, Natură statică a ustensilelor de gătit* etc.) lipsite de intenționalitate simbolică, sunt un exemplu de moderație și simplitate. Idealul dramaturgic pe care îl nutrește Diderot îl face să admire „modelul ideal” plasmuit de Chardin din sinteza observațiilor asupra naturii și de care se apropie în tablourile sale, cu o măiestrie de neegalat. (Diderot, D., 2010, p. 75)

c. Claude Vernet și sublimul

O expediție în munții Alpi îl determină pe John Dennis să trăiască două sentimente contradictorii: pe de-o parte, teama/groaza provocată de pericolul alunecării într-o prăpastie, pe de altă parte, admirația față de spectacolul naturii. Această experiență va duce la nașterea unei estetici bazată pe intensitatea afectivă dată de reunirea a două sentimente opuse: încântare-groază, bucurie-teroare, plăcere-frică. Astfel, ia naștere noua accepțiune a sublimului care plasează această categorie estetică în opoziție cu frumosul. (Doran, R., 2015, pp. 125-126)

În lucrarea sa, *Despre sublim și frumos* care constituie fundamentul esteticii moderne, Edmund Burke consideră că tot ceea ce are puterea de a crea în mintea individului o reprezentare a durerii, primejdiei, teribilului sau care acționează asupra acestuia într-un mod asemănător fricii, este o sursă a sublimului, determinând emoția cea mai intensă. (Burke, E. 1981, pp. 69-70) Pentru Kant, sublimul înseamnă o conciliere a moralei cu demnitatea. (Ianoși, I., 1983, p. 108). În ceea ce îl privește pe Diderot, acesta face referiri la sublim în Salonul din 1767 unde analizează creația lui Vernet pe care o aseamănă cu o plimbare în natură. El descrie cele paisprezece tablouri ale lui Vernet în termenii infinitului, ai imensității, ai adâncimii, ai dezordinii care înspăimântă și încântă deopotrivă, căutând la rândul său, un echilibru cu morala. (Ianoși, I., 1983, pp. 71-72) Principiul unificator al acestor pasiuni extreme se regăsește în centrul gândirii estetice a lui Diderot și este reprezentat de fluxul de energie nelimitată, necesară marilor acțiuni.

În *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, Denis Diderot descrie tabloul *Naufragiul de Claude-Joseph Vernet*. „O mon ami, le beau Vernet que je possède! Le sujet est la fin d'une tempête sans catastrophe fâcheuse. Les flots sont encore agités; le ciel couvert de nuages; les matelots s'occupent sur leur navire échoué; les habitants accourent des montagnes voisines.”¹⁴

Efectele naturii dezlănțuite produc o impresie puternică asupra privitorului. Analiza lui Denis Diderot este fondată mai ales pe efectul produs de natură asupra spectatorului. Predominanța unei estetici a subiectului are, la Diderot, drept consecință existența a două elemente fundamentale: pe de-o parte, analiza de ordin estetic orientată spre o teorie a pasiunilor, pe de alta, sublimul suscită în filozof gustul pentru trăiri extreme, dincolo de limitele palpabilului. Un alt tablou care stârnește admirația criticului este *Les occupations du rivage* :

„Que ce bouquet d'arbres vigoureux et touffus fait bien à droite ! Cette langue de terre ménagée en pointe au-devant de ces arbres et descendant par une pente facile vers la surface

¹³ Natură joasă, comună și domestică.

¹⁴ „O, prietene al meu, ce minunat Vernet am! Subiectul este sfârșitul unei furtuni fără vreo catastrofă supărătoare. Valurile sunt încă agitate; cerul este acoperit de nori; marinarii lucrează pe nava lor eșuată; locuitorii aleargă din munții din apropiere.”

de ces eaux est tout à fait pittoresque. Que ces eaux qui rafraîchissent cette péninsule, en baignant sa rive, sont belles ! Ami, Vernet, prends tes crayons, et dépêche-toi d'enrichir ton portefeuille de ce groupe de femmes. (...)”¹⁵ (Diderot, D., *Salonul* din 1767)

În pofida admirației extatice, filozoful nu se abandonează niciodată definitiv misticii sau esteticii extremelor ci face apel la dedublare sau la distanțarea estetică care îi permite convertirea sublimului în sublimitate morală. Exigențele contradictorii ale artei și ale moralei sunt contracarate grație iluziei artistice. (Leborgne Peyrache, D., 1992, pp. 34-39)

4. Diderot și tabloul spectacular

4.1 Poetica teatrală a lui Denis Diderot

În secolul al XVIII-lea apariția dramei ca gen este efectul imediat „al nașterii unui spațiu intermediar” între tragedie și comedie (Naugrette, C., 2005, p. 146), a cărei acțiune patetică include atât comicul cât și sublimul (în sensul unei emoții derivate din două stări aflate în contradicție). Drama burgheză (domestică) a lui D. Diderot este un gen serios care reclamă spiritul filozofic al secolului al XVIII-lea. Preocuparea față de realismul textual și cel scenic îl determină pe Diderot să aleagă subiecte din propria sa epocă anume pentru a produce atât un efect de autenticitate, cât și de iluzie prin intermediul mimicii și a pantomimei.

Din perspectiva lui Denis Diderot, în tabloul spectacular este realizată o sinteză a imobilității, a concentrării dramatice și a acțiunii. El include în scena teatrală instantaneul patetic pictural al cărui scop este încetinirea fluxului temporal pentru inculcarea unei emoții vii în spectator (care să-l însoțească mult după părăsirea sălii de spectacol) dar nu renunță la energia acțiunii, substanța vie a imediatului. Sistemul dramatic al lui Diderot este eșafodat pe articularea acestor două elemente: durabilitatea condensării pateticului printr-un ralanti temporal și energia acțiunii.

Pavice afirmă că tabloul, spre deosebire de act care constituie o formă de decupaj în desfășurarea evenimentelor, este o unitate tematică non-actanțială (un instantaneu într-o scenă) al cărei rol este acela de a inculca o ambianță epocală sau un mediu social asemenea unei fresce. (Pavis, P., 1980, p. 393) Definiția tabloului ideal este dată de Diderot în *Entretiens sur le Fils naturel*. El descrie tabloul ca fiind o dispoziție a personajelor pe scenă atât de naturală și de adevărată, încât redată fidel de către un pictor, ar produce plăcere. (D. Diderot, 1757, p. 89)

4.2 Structura scenei-tablou

În *Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Pierre Franz vorbește despre cele două elemente componente ale scenei-tablou: tabloul-stază (momentul de încetinire/ oprire a acțiunii, în care spectatorul are prilejul să cunoască mediul social, personajele, conflictele în germen) și tabloul-culme/apogeu. Trecerea de la o stază la un moment de mare intensitate (redată printr-o culme a pateticului) se realizează prin intermediul energiei crescânde care asigură unitatea scenei.

Tabloul-stază (expoziția) este situat la începutul unui act, rolul său fiind acela de a stabili un ambient, un cadru al acțiunii. Diderot organizează ansamblul personajelor în cea mai mare parte a timpului, în jurul unei pantomime centrale adesea silențioase care manifestă o

¹⁵ „Ce mănunchi de copaci viguroși și deși arată atât de bine în dreapta! Această fâșie de pământ, care se întinde în vârf înaintea acestor copaci și coboară lin spre suprafața acestor ape, este cu adevărat pitorească. Cât de frumoase sunt aceste ape care răcoresc această peninsulă, scăldându-i malurile! Prietene, Vernet, ia-ți creioanele și grăbește-te să-ți îmbogățești portofoliul cu acest grup de femei. ”

culme a pateticului sau a sublimului. (Franz, P., 2015, p. 277) Tragedia lui Antoine Houdar de La Motte (1672-1731), *Inès de Castro* (1723) reprezintă un exemplu în acest sens. Dramaturgul introduce expoziția sub forma unui tablou reprezentând atmosfera de la curtea Spaniei.

Actul întâi debutează în palatul din Lisabona al regelui Alphonse al Portugaliei. Tabloul inițial prezintă o situație morală preexistentă: pentru binele regatului Portugaliei, Dom Père trebuie să asculte de dorința tatălui său, regele Alphonse și să se căsătorească cu fiica reginei, prințesa Constance. Prințul, însă, nu poate îndeplini așteptările tatălui său pentru că este deja căsătorit în secret cu Inès, domnișoara de onoare a reginei. Refuzul de a anula căsătoria cu Inès va declanșa pleiada de nenorociri care va culmina cu o serie de atrocități: asasinarea eroinei în fata copiilor săi, pedepsirea cruntă a asasinilor de către noul rege și nu în ultimul rând, deshumarea și încoronarea unui cadavru.

Un alt exemplu elocvent se regăsește la începutul primelor două acte din *Père de famille* de Diderot. Didascaliile de la începutul actului întâi sugerează trăsăturile pantomimice ale unei imagini în mișcare. În acest tablou vivant, etapă anterioară cuvântului, spectatorul poate vedea modelul actanțial (profilul caracterial al personajelor precum și relațiile, conflictele), dorințele, aspirațiile, intențiile, obiectivele fiecăruia: „Devant la salle, on voit le père de famille qui est vas-y doucement. Il a la tête baissée, les bras croisés et il montre tout assez réfléchi. Un peu en retrait, vers la cheminée qui se trouve à l'une des côtés de la pièce, le commandant et sa nièce jouent à un jeu de tableaux. Derrière le commandant, un peu plus près du feu, Germeuil il est assis nonchalamment dans un fauteuil, un livre à la main. Il arrête de lire de temps en temps, pour regarder avec tendresse Cécile, quand elle est occupée avec son jeu, et quand lui ne l'est pas peut être vu. Le commandant soupçonne ce qui se passe derrière lui. Cette suspicion le maintien dans un état d'inquiétude que l'on observe à ses mouvements.” (Diderot, D., 2015, p. 10)¹⁶

Atitudinea tatălui absent ne induce ideea că este chinuit de griji, fapt ce îl împiedică să vadă tensiunea dintre comandor și Germeuil. Conflictul abia voalat dintre Germeuil și comandor este cauzat de dorințele și obiectivele lor aflate în opoziție. Potrivit structurii actanțiale a lui Agilrdas Greimas, cele două modele declanșatoare de conflict sunt următoarele.

În primul model actanțial, subiectul este reprezentat de tânărul Germeuil, obiectul dorinței sale este Cécile, fiica tatălui de familie, destinatarul (ceea ce îl determină să-și dorească obiectul respectiv) este iubirea față de Cécile iar destinatorul (scopul) este căsătoria cu aceasta.

În al doilea model actanțial, subiectul este comandorul, cumnatul tatălui de familie al cărui obiect este dorința de a-l împiedica pe Germeuil să o curteze pe Cécile. Destinatarul este constituit de dorința de a-l manipula pe D'Orbesson iar destinatorul este reprezentat de obiectivul controlului absolut asupra casei și familiei cumnatului său. Comandorul pretinde că este vigilent pentru a apăra interesele familiei surorii lui decedate. În realitate, acesta profită de pasivitatea tatălui pentru a-și extinde controlul. El dorește să împiedice căsătoria lui Germeuil cu nepoata sa atât pentru că acesta este sărac cât și pentru că ar întâlni în persoana acestuia un opozant în ceea ce privește propriile lui planuri. Curtea lui Germeuil nu este evidentă decât

¹⁶ În fața camerei, se vede tatăl de familie care înaintază cu prudență. Are capul plecat, brațele încrucișate și pare adâncit în gândurile sale.

Puțin mai în spate, lângă șemineul aflat pe una dintre laturile camerei, comandantul și nepoata sa joacă un joc de societate. În spatele comandantului, ceva mai aproape de foc, Germeuil stă relaxat într-un fotoliu, cu o carte în mână. Se oprește din citit din când în când pentru a o privi cu tandrețe pe Cécile, atunci când ea este absorbită de jocul ei și când el o poate observa fără să fie văzut.

Comandantul bănuiește ce se întâmplă în spatele său. Această bănuială îl ține într-o stare de neliniște, vizibilă prin mișcările sale.

pentru comandor. Acesta încearcă să-l îndepărteze pe tânăr de nepoata sa punându-i în cale tot felul de obstacole.

Grija pentru fiul său, Saint Albin îl determină pe tatăl D'Orbesson să-l aștepte până târziu în noapte. În cele din urmă fiul își face apariția îmbrăcat în haine care îl fac să treacă drept o persoană străină. Apariția necunoscutului constituie o lovitură de teatru ceea ce ne determină să înțelegem că Diderot nu este împotriva acestui procedeu artistic atâta vreme cât acesta nu este introdus din alte rațiuni decât acelea de a urma desfășurarea firească a acțiunii dramatice. Tabloul este astfel gândit în raport cu acțiunea. Tatăl rămâne perplex, presimțind că urmează o dezvăluire. Fiul își scoate mantia așezându-se în genunchi la picioarele tatălui său. Tatăl îl privește speriat, gândindu-se că s-a întâmplat ceva grav. Acest moment reprezintă culmea pateticului actului și tabloul-culme. Tatăl îngrijorat, neînțelegând încă ce se întâmplă, își privește fiul implorându-l cu o disperare prevestitoare :

”Le père de famille

Grand Dieu ! Que faut-il que j'apprenne ! (...)

Saint-Albin, en se jetant aux pieds de son père.

Mon père, vous me voyez à vos pieds ; votre fils n'est pas indigne de vous. Mais il va périr ; il va perdre celle qu'il chérit au-delà de la vie ; vous seul pouvez la lui conserver. écoutez-moi, pardonnez-moi, secourez-moi. ”¹⁷ (Diderot, D., 2015, Actul I, scena VIII, p. 20)

Patetismul este conferit de instantaneul privirii înmărmurite a tatălui asupra fiului îngenuncheat, presimțind că urmează o mărturisire catastrofală. Fiul, la rândul său este sfâșiat între durerea de a-și supăra tatăl căsătorindu-se cu Sophie, o tânără cu o descendență necunoscută și conștiința faptului că nu poate face altfel decât să-și urmeze inima. Starea de surescitare a tânărului Saint-Albin este evidențiată de litota „votre fils n'est pas indigne de vous ” și de verbele la modul imperativ „écoutez-moi, pardonnez-moi, secourez-moi” care ilustrează așteptarea unei reacții salvatoare din partea tatălui.

4.3. Conceptul de durată în tabloul vibrant din *Fiul natural*

În *Fiul natural*, în ultima scena din actul al cincilea, avem de-a face cu un veritabil instantaneu patetic. Regăsim *Pietatea filială* a lui Jean-Baptiste Greuze prinzând viața prin prisma unor personaje a căror istorie nu face altceva decât să potențeze intensitatea patetică a ultimei scene. Slăbit, bătrânul Lysimond revine, în cele din urmă acasă și îi este dat ca în ceasul de pe urmă să-și revadă copiii, pe Dorval și Rosalie, cărora le dezvăluie că sunt frați. Stupefacția celor doi este întrecută doar de durerea slăbiciunii bătrânului aflat în agonie.

Mărturisirea tatălui este o adevărată lovitură de teatru de natură să modifice planurilor lui Clairville, Dorval, Rosalie și Constance. Dorval, îndrăgostit de Rosalie, hotărăște să părăsească ținutul pentru a nu sta în calea prietenului său, Clairville care, la rândul său, o iubește pe aceasta. Clairville se decide și el să se îndepărteze de Rosalie, știind că aceasta îl iubește pe Dorval. Constance, îndrăgostită de Dorval, este îndurerată de iminența plecării acestuia. Astfel, la insistența tatălui muribund, Dorval se căsătorește cu Constance iar Rosalie îl acceptă pe Clairville drept logodnic. Acest tablou în mișcare produce o dilatare temporală cu efect direct asupra impresiei spectatorului. În pofida slăbiciunii de a rosti cuvântul, agilitatea

¹⁷**Tatăl de familie**

Dumnezeule mare! Ce trebuie să aflu! (...)

Saint-Albin, aruncându-se la picioarele tatălui său.

Tată, mă vedeți la picioarele tale; fiul tau nu este nevrednic de tine. Dar va pieri; va pierde pe cea pe care o iubește mai presus de propria viață; doar tu i-o poți pastra. Asculta-mă, iarta-mă, ajuta-mă!

spirituală a bătrânului este intactă ca dovadă că acesta sesizează debusolarea lui Dorval și Rosalie. Tatăl nu întârzie să răspundă întrebărilor nerostite:

”DORVAL

Ciel ! que vois-tu ? C’est Lysimond ! c’est mon père !

LYSIMOND

Oui, mon fils, oui, c’est moi. (À Dorval et à Rosalie.) Approchez, mes enfants, que je vous embrasse... Ah ! ma fille ! Ah ! mon fils !... (Il les regarde.) Du moins, je les ai vus... ,

(Dorval et Rosalie sont étonnés ; Lysimond s’en aperçoit.) Mon fils, voilà ta sœur... Ma fille, voilà ton frère. ”¹⁸

În teatru, vorbim de două tipuri de temporalitate timpul dramatic al spectacolului (al spectatorului) și cel al ficțiunii care are două subdiviziuni – timpul exterior ale evenimentelor universului fictiv și timpul interior al raportării acestor evenimente la trăirile/experiența personajelor (durata). Timpul interior sau durata bergsoniană este cea care diferențiază timpul cantitativ al desfășurării cronologice a evenimentelor de cel calitativ al perspectivei interne asupra evenimentelor. Prin acest tablou vibrant din *Fiul natural*, Diderot reușește să alcătuiască o succesiune de micro-secvențe patetice (galerie de momente caracterizate de o intensitate emoțională) care anticipează sinteza elementelor-cheie ale acțiunii, generatoare de sens, specifică montajului cinematografic.

În această ultimă scena din *Fiul natural*, reușita tabloului patetic constă în realizarea fluctuației atitudinii corporale a personajelor (a vocii, a mișcărilor etc.), vehiculul fluxului emoțional, prin intermediul a două elemente: decupajul scenei într-o succesiune de instantanee intense (încadrate de tabloul-introductiv care este mai degrabă o lovitură de teatru - apariția neașteptată a lui Lysimond și tabloul-climax - dezvăluirea bătrânului) și recompunerea lor cu ajutorul energiei, într-o iluzie a durabilității în imaginația spectatorului. (Lojkine, S., Parschoud, A, 2016, p. 194)

Perspectiva morală asupra sublimului lui Diderot conciliază pasiunea îndrăgostiților cu resemnarea/acceptarea voinței tatălui. Sentimentele extreme sunt stăvilite de înțelepciunea morală.

5. Receptarea operei lui Diderot în secolul XX: Influențe asupra teatrului și cinematografului modern

5.1. K. Stanislavski și jocul rațional

Konstantin Stanislavski, preocupat de tehnica actorului, împrumută de la Denis Diderot ideea unei abordări reflexive a actorului față de textul pe care îl interpretează, considerând esențială înțelegerea și interpretarea acestuia prin prisma realităților vieții. Atât Stanislavski, cât și Diderot, subliniază importanța unui actor-observator vigilent, fără de care atât jocul actorului, cât și interacțiunile umane nu ar fi posibile. Etapele conduitei actorului-observator (contemplația, emoția, memoria, reprezentația, reproducerea) sunt văzute ca o serie de acțiuni interdependente. (Smoliarova, T., 2002, pp. 70-276) Ceea ce îl atrage pe Stanislavski la Diderot

¹⁸ **Dorval**

„Cerule! Ce văd? Este Lysimond! Este tatăl meu!

Lysimond

Da, fiul meu, da, sunt eu. (Către Dorval și Rosalie.) Aproiați-vă, copii, să vă îmbrățișez... Ah! fiica mea! Ah! fiul meu!... (Îi privește.) Măcar i-am văzut... (Dorval și Rosalie sunt surprinși; Lysimond își dă seama.) Fiule, iată-ți sora... Fiica mea, iată-ți fratele.”

este ideea că emoția trăită și reprezentarea sunt inseparabile. De asemenea, Stanislavski este fascinat de metafora „fantomei” – prin care este descrisă relația dintre actor și rol în *Paradoxul actorului* – metaforă pe care o studiază de-a lungul întregii sale vieți, subliniind că „fantoma” acționează ca un intermediar între actor și personaj. În continuare, Stanislavski reflectează asupra paradoxului major al lui Diderot, care afirmă că actorul nu trebuie decât să joace semnele exterioare ale sensibilității, fără a se lăsa pradă emoțiilor. În ceea ce privește estetica tabloului Stanislavski a adoptat ideea unui scenariu viu în care actorii și decorurile creează un tot, considerând că fiecare detaliu (postura corporală, mișcare, costume etc.) contribuie la realizarea unui tablou scenic dinamic și expresiv.

5.2. B. Brecht și efectul de distanțare

În mod similar cu formalismul rusesc, Berthold Brecht dorește să schimbe percepția spectatorului asupra imaginii reprezentate. Țelul său nu este acela de a întreține iluzia ci aceea de a determina în spectator o formă de angajament social printr-o atitudine critică față de ceea ce vede reprezentat pe scenă. (Pavis, P., 1980, p. 125) Calea către această atitudine morală și către emoționarea spectatorului este efectul de distanțare. Asemenea lui Diderot, Brecht consideră că neimplicarea spectatorului în acțiunea reprezentată îl determină să înțeleagă ceea ce se întâmplă pe scenă la un nivel care să permită stimularea reflecției. Efectul distanțării (*Verfremdungseffekt*) este realizat prin structura dramaturgică a tablourilor, care înlocuiește prezentul fabulei reprezentate cu o reconstituire narativă. Ca și Diderot, Brecht folosește procedeul *mise en abyme* (poveste în poveste) în care naratorul reflectează asupra celor prezentate. În *Convorbiri despre Fiul natural* (*Entretiens sur le Fils naturel*), Diderot aplică această tehnică, însoțind piesa sa de teatru cu un dialog fictiv. Potrivit lui Brecht, distanțarea transformă orice eveniment banal într-un moment semnificativ, iar actorul trebuie să păstreze distanța față de rol pentru a permite spectatorului să înțeleagă mai adânc mesajul. (Brecht, B., 1977, pp. 130-131)

5.3 Eisenstein și pateticul în durata bergsoniană

În analiza operei lui Bergson, Gilles Deleuze observă că cinematograful se hrănește din fragmente din realitate pe care el le numește „momente privilegiate” (momente de intensitate emoțională caracterizate printr-un profund patetism). Aceste fragmente de mișcare și evoluție, în cazul lui Serghei Eisenstein, se încadrează în durata bergsoniană. (Lojkine, S., Paschoud, A., 2016, p. 197) Henri Bergson afirmă că momentele se dezvoltă prin mișcare și sunt proiectate în conștiința afectivă, fiind păstrate în memorie. Percepția spectatorului adâncește înțelegerea momentului patetic de pe scenă, iar impresia acestuia continuă să fie resimțită mult după încheierea spectacolului, „înregistrându-l” în durata subiectivă a timpului trăit. Memoria creează iluzia continuității acestor momente de criză. (Bergson, H. 1970, pp. 56-57) De asemenea, cinematograful este un sistem ce reproduce mișcarea, selectând momente pentru a crea iluzia continuității. (Gilles Deleuze *Cinema 1 The mouvement image*, 1983, p. 5) În filmografia lui Serghei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin sau Jacques Lasalle, se regăsesc astfel de exemple de momente de criză a căror origine se află în estetica tabloului lui Diderot.

Eisenstein a adoptat conceptul de „montaj” ca o formă de „compoziție vizuală”, similară cu structura unui tablou. În montajul cineastului rus, se remarcă preferința pentru momentele de criză patetice, care sunt esențiale pentru crearea unui subiect cinematografic. În *Crucișătorul Potemkin* (1925), Eisenstein selectează astfel de momente mai mult pentru a construi reacțiile spectatorului decât pentru a reda un subiect narativ clasic. De exemplu, scena marinarilor care se revoltă pe nava rusă este realizată printr-o serie de cadre intense ce sugerează dramatismul acțiunii prin planuri detaliate.

6. Concluzii

Estetica tabloului la Diderot este strâns legată de ideea că teatrul și artele vizuale (în special pictura) se află într-o relație de complementaritate. El a propus o viziune potrivit căreia scena teatrală este văzută ca un „tablou viu”, în care fiecare moment dramatic este asemănător cu un tablou pictural –adică, un instantaneu de intensitate emoțională. Diderot a subliniat că dramaturgia trebuie să folosească aceeași structură de „tablouri” ca și pictura, (scene sau momente de mare impact vizual și emoțional). Asemenea unui tablou, fiecare scenă trebuie să fie „completă” în sine, cu un cadru bine definit și cu personaje plasate într-o structură susceptibilă de a transmite o stare intensă și specifică.

Receptarea operei lui Diderot în secolul XX a produs o influență asupra dezvoltării teatrului modern, în special prin contribuțiile sale la teoria dramaturgiei și estetica scenei. Ideile sale despre jocul actoricesc rațional și despre structura dramatică au fost preluate și adaptate de regizori și teoreticieni de teatru precum Konstantin Stanislavski, Berthold Brecht și Serghei Eisenstein, care au revoluționat atât teatrul, cât și cinematograful. Astfel, Denis Diderot a rămas un reper în definirea unor noi paradigme în artele spectacolului, el având un impact semnificativ asupra conceptului de distanțare și asupra modului în care publicul interacționează cu spectacolul.

Bibliografie

Cărți

- Bergson, Henri. 1970, *Essais sur le données immédiates de la conscience*, Paris: Editura Les Presses Universitaires de France
- Brecht, Berthold. 1977, *Scrieri despre teatru*, București: Editura Univers.
- Burke, Edmund. 1981. *Despre sublim și despre frumos*, București Editura Meridiane
- Diderot, Denis. 1757. *Entretiens sur le Fils nature , Le fils naturel ou les preuves de la vertu*, Prima Ediție la Amsterdam
- Diderot, Denis. *L'Encyclopedye*, Berne et Lausanne: Societes Typographiques.
- Diderot, Denis. 1876. *Pensées détachées sur la peinture Œuvre complètes de Diderot*, Paris: Garnier Frères. Libraires-Éditeurs
- Diderot, Denis, 2010, *Paradox despre actor*, București: Editura Nemira.
- Doran, Robert. 2015, *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*, Cambridge: Editura Cambridge University Press.
- Dubos, Jean-Baptiste. 1719. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris: Editura Chez Jean Mariette, rue Saint Jacques, aux Colonnes d'Hercules
- Franz, Pierre. 2015. *Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle* Paris: Editura Presse Universitaire de France
- Fied, Michael. 1980. *Absortion and Theatricality, painting and beholder in the Age of Diderot*, Londra: Editura University of California Press
- Ianoși, I. 1983, *Sublimul în estetică*, București: Editura Meridiane
- Lojkine, Stephan, Paschoud, Adrien & Castioni Selmecci, Barbara. 2016. *Le tableau pathétique entre instant et durée, Diderot et le temps*, Marseille: Editura Presse Universitaire de Provence
- NAugrette, Catherine. 2005. *L'esthétique théâtrale*, Paris: Édition Armand Colin
- Pavis, Patrice. 1980. *Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Édition Sociale
- Kant, Immanuel. 1981. *Despre frumos și bine*, București: Editura Minerva

Surse electronice

Diderot, Denis, 1757, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, Prima Ediție la Amsterdam
(<https://archive.org/details/pensessurlinte00dide/page/98/mode/2up>)

Diderot, Denis, *Regrets sur ma vieille robe de chambre*,
(<https://www.gutenberg.org/cache/epub/13863/pg13863-images.html>)

Articole

Wolfe, T. Charles, 2011 ”Une biologie clandestine? Le projet d’un spinozisme biologique chez Diderot”. *La Lettre clandestine*, pp.183-199

Tunstall, Kate E., « Diderot, Chardin et la matière sensible », *Dix-huitième siècle*, 2007/1 no 39, pp. 577-593.

Peyrache-Leborgne, Dominique, 1992, „Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot”. In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, numéro 13, pp. 31-46.

Smoliarova; Tatiana, « Le Paradoxe – 1922/23 Stanislavski, lecteur de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 57 | 2022, mis en ligne le 01 janvier 2027, consulté le 23 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/rde/7297> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.7297>

De la Motte Houdar, Antoine, *Inès de Castro*

Diderot, Denis, *Père de famille*

Diderot, Denis, *Le Fils naturel*

Inter și transdisciplinaritatea în dezvoltarea culturii muzicale

MARDARE IRINA-PETRA

Colegiul Național de Arte „Regina Maria” Constanța

Rezumat: *Muzica este forma de artă cea mai apropiată de sufletul uman, manifestată prin creație, interpretare și receptare. Cultura este expresia vieții spirituale a oamenilor, un ansamblu de comportamente, idealuri, gusturi, necesități, interese, pe care omul și le însușește pentru a-și crea ulterior propriile cunoștințe și valori. Cultura muzicală reprezintă rezultatul unui proces complex de formare și dezvoltare a conceptului de educație muzicală, a cunoașterii muzicii ca artă și ca știință. Nivelul cultural muzical al unui individ poate fi determinat de cantitatea și de calitatea cunoștințelor dobândite în procesul instructiv-educativ. Formarea unei culturi muzicale reprezintă dobândirea unor experiențe de receptare a muzicii, de acumulare de cunoștințe teoretice și de atitudini.*

Cuvinte-cheie: interdisciplinaritate; transdisciplinaritate; pluridisciplinaritate; multidisciplinaritate.

1. Introducere

Muzica a însoțit omul încă din cele mai vechi timpuri, exprimându-i permanent sentimentele și trăirile, fiind în același timp și un mod de comunicare sau de socializare. Muzica este știință și artă. Reprezintă un domeniu de cunoaștere foarte vast, alcătuit din mai multe discipline: teoria muzicală, formele muzicale, armonia, istoria muzicii, compoziția, la care se adaugă și interpretarea muzicală. Astfel, muzicianul reprezintă o personalitate complexă, multilateral dezvoltată. Analizând evoluția muzicii din perspectiva educațională, putem observa că, încă din perioada Antichității, continuând apoi în perioada Evului Mediu și a Renașterii, muzica a reprezentat o formă de educație, un domeniu de studiu, care a continuat și în următoarele perioade istorice.

Identitatea oricărui areal – spațiu geografic, este dată de cultură și artă, de valoarea oamenilor care îl populează. Talentele trebuie descoperite și îndrumate încă din copilărie și continuate apoi în școală. Această perioadă este primordială în evoluția oricărui om, datorită faptului că reprezintă perioada în care copilul receptează tot ceea ce i se oferă, dându-i astfel oportunitatea de a crește și de a asimila valorile esențiale ale lumii înconjurătoare. Sistemul educațional devine astfel cea mai rentabilă investiție a unei națiuni, ce asigură păstrarea și consolidarea valorilor naționale și universale.

Procesul educațional este o activitate complexă, continuă, unitară și sistematică, care începe în copilărie și se termină la sfârșitul vieții. Evoluția sistemului de învățământ trasează noi direcții, care impun abordări interdisciplinare atât în cadrul conținuturilor, cât și al strategiilor și metodelor de lucru. Vizează o organizare integrată a disciplinelor prin esențializare, sistematizare și sintetizare a cunoștințelor din diferite domenii ale cunoașterii, în vederea formării unei viziuni integrative a realității și a realizării unui sistem explicativ mai cuprinzător. Astfel fiecare disciplină își păstrează individualismul propriu, dar în același timp se integrează și în sistemul global de cunoaștere. Interdisciplinaritatea presupune stabilirea și

valorificarea conexiunilor dintre limbajele explicative, pentru a diminua diferențele care apar între disciplinele de învățământ.

Abordarea interdisciplinară a domeniilor cunoașterii a reprezentat o preocupare pentru pedagogie și didactică încă din perioada Antichității, când sofistii greci promovau *enkyklios paidea* – învățământ curricular ce poate oferi elevului un orizont unitar al fundamentelor educației intelectuale. Acest principiu a fost continuat și ulterior de-a lungul istoriei învățământului, fiind promovat inclusiv de personalități marcante ale educației românești. Îi amintim aici pe Siru Haret, Iosif Gabrea, G. Găvănescu, G. Văideanu, C. Cuciș ș.a. Mișcarea pentru promovarea interdisciplinarității s-a conturat ferm în a doua jumătate a secolului al XX-lea în Statele Unite și Europa. UNESCO a organizat seminarii de dezbatere și pregătire a formatorilor în acest nou domeniu educațional. Specialiștii în pedagogie susțin că interdisciplinaritatea poate fi înțeleasă prin compararea cu alte concepte conexe: monodisciplinaritatea, multidisciplinaritatea/pluridisciplinaritatea și transdisciplinaritatea. După Mușata Bocoș (Ionescu M., Bocoș M., 2017), acestea se diferențiază după gradul de integrare curriculară astfel:

- „Multidisciplinaritatea presupune alăturare/juxtapunere de informații, de elemente ale conținuturilor diferitelor discipline, de metode, tehnici, limbaje ale acestora, fără să se stabilească interacțiunile între acestea și fără cooperare.
- Pluridisciplinaritatea face posibilă cooperarea între informații, conținuturi, metode, tehnici, limbaje ale diferitelor discipline, fără coordonare, fără realizarea unui tablou integrativ. Obiectele, fenomenele și evenimentele sunt studiate și cercetate simultan, din puncte de vedere diferite, cu contribuția mai multor discipline și prin aplicarea mai multor principii; este un efort conjugat, dar nu și coordonat, disciplinele păstrându-și autonomia epistemologică, logică și organizarea conceptuală internă și structurile conceptuale specifice.
- Interdisciplinaritatea presupune întâlnire, întrepătrundere, cooperare, coordonare, articulare, integrare organică a două sau mai multe discipline, fiecare venind cu propriile scheme conceptuale, cu modul specific de abordare, cu propriile metode de cercetare. Este favorizată formarea unei imagini de ansamblu, sistematice, asupra problematicii abordate, a unui tablou integrativ.
- Transdisciplinaritatea asigură întrepătrunderea, cooperarea, coordonarea, integrarea și interpretarea de nivel foarte înalt, superior, a conținuturilor, metodelor, tehnicilor, limbajelor diferitelor discipline implicate. Demersurile întreprinse, abordările și conexiunile realizate valorifică o perspectivă care nu mai este centrată pe discipline și pe conținuturile informaționale sau instrumentale (ea le transcede), ci pe demersurile educatului (intelectuale, afective sau psihomotorii), demersuri care reprezintă dimensiunea majoră în abordările transdisciplinare.” (Ionescu, Miron; Bocoș, Mușata (coord.), *Tratat de didactică modernă*, Editura Paralela 45, ediția a II-a, Pitești, 2017, pag. 185)

Din punctul de vedere al prof.univ.dr. Eugenia Maria Pașca abordarea interdisciplinară a procesului de învățământ cuprinde trei forme:

- multidisciplinaritatea, cuprinde elemente comune, în cadrul aceleiași arii curriculare (educație muzicală – educație plastică, limba română – limbi străine, matematică – fizică, biologie – chimie), aplicarea având loc în cadrul orelor;
- pluridisciplinaritatea, dezvoltă o integrare bazată pe comunicarea simetrică între domenii care aparțin unor arii curriculare diferite (muzică – limba română/limbi străine, muzică – educație fizică etc.), cu realizare în cadrul anumitor ore;
- transdisciplinaritatea, realizează întrepătrunderi între domenii diverse, fuzionând spre o nouă disciplină sincretică (teatru, folclor, coregrafie) sau contribuind la formarea unor imagini complete a unui „aspect – temă”. În acest caz, se pot reuni mai multe discipline: matematică, limba română, desen, muzică, religie, educație fizică. Acest tip de abordare necesită un timp mare de pregătire, putându-se desfășura lunar, ocupând un interval orar de 2 – 3 ore.” (Pașca,

Eugenia, Maria; Gheorghescu, Jenica; Gheorghescu, Lucian, *Dimensiuni ale educației artistice*, vol. IV, Ed. Artes, 2009, pag. 46)

C. Crețu (1999), delimitează câteva tipuri de demersuri interdisciplinare:

- interdisciplinaritate ca transfer din domenii învecinate (ex. psihologie și pedagogie; istorie și geografie; biologie, chimie și fizică);
- interdisciplinaritate prin problematica abordată (teme cum ar fi omul, cunoașterea, creația);
- interdisciplinaritate ca transfer de metode de cunoaștere sau de cercetare (ex. metoda analizei statistice a datelor, metoda analizei istorice);
- interdisciplinaritatea ca transfer de concepte (valorificarea semnificațiilor și valențelor unui concept în domenii diferite de cunoaștere).

Promovarea unui învățământ de calitate presupune formarea la elevi a unei gândiri sistemice, a unei viziuni holiste asupra vieții, dezvoltarea unor competențe care să permită corelarea limbajelor specifice mai multor discipline, transferul de cunoștințe dintr-o disciplină în alta. Interdisciplinaritatea oferă garanția achiziționării unui minim de cunoștințe de bază, cu adevărat relevante, din toate domeniile cunoașterii. Predarea integrată trebuie abordată atât la nivelul organizării conținuturilor, cât și la nivelul transmiterii și asimilării lor. Rolul important al acestui tip de predare în școala românească este evidențiat prin următoarele aspecte:

- centrarea procesului de învățare pe elev, încurajând pedagogia activă și metodologiile participative de lucru la clasă, cum ar fi lucrul pe centre de interes, învățarea tematică sau conceptuală;
- sprijinirea elevilor în realizarea unei învățări durabile, prin interacțiunile permanente între discipline și prin relevanța explicită a competențelor formate în raport cu nevoile personale, sociale și profesionale;
- necesitatea creării unor conexiuni între discipline, pentru a evita rigiditatea și unilateralitatea în gândire și pentru formarea gândirii flexibile și dinamice;
- promovarea colaborării, atât între profesori, care proiectează și derulează în echipă activitățile interdisciplinare, cât și între elevi, prin utilizarea unor strategii didactice bazate pe participarea elevilor în procesul de învățare (activitate în săli cu destinație precisă, învățare bazată pe proiect, portofoliu etc.)

Interdisciplinaritatea presupune o intersectare a metodologiei diferitelor arii curriculare. În abordarea interdisciplinară dispar granițele stricte dintre discipline. Legătura dintre discipline se poate realiza la nivelul conținuturilor, obiectivelor, dar se creează și un mediu propice pentru ca fiecare elev să se exprime liber, să dea frâu liber sentimentelor, să lucreze în echipă sau individual.

Transdisciplinaritatea presupune întrepătrunderea mai multor domenii și coordonarea cercetărilor astfel încât să conducă la descoperirea unui alt spațiu de cercetare. În învățarea școlară, abordarea transdisciplinară pornește de la o temă, dar scopul ei este dincolo de informație și de subiect, forma de organizare a conținuturilor fiind axată pe nevoile și interesele elevului (pe comunicare, decizie, creație, inovație).

Formarea și dezvoltarea unei culturi muzicale a elevilor din ciclul gimnazial presupune o abordare creativă a cadrului didactic în organizarea demersului didactic, atât interdisciplinar, cât și transdisciplinar. Domeniul muzical este complex; presupune dobândirea de cunoștințe variate ce aparțin mai multor discipline de studiu. Nu putem crea o cultură muzicală solidă fără să abordăm discipline ca: literatura, istoria, geografia, matematica, fizica, informatica, anatomia, artele plastice, coregrafia.

2. Muzica și literatura

„Muzica toată se scrie cu puncte și linii de mărimi și grosimi diferite, cu semnificații multiple. ... Literatura se scrie și ea cu puncte și linii; pornind doar de la un asemenea detaliu,

nu aş putea demonstra interferențe precise între literatură și muzică.” (Sandu Dediu, Valentina, *Octave paralele*, Editura Humanitas, București, 2013, pg.11).

Plecând de la acest citat, se poate afirma că cele două domenii, aparent diferite, nu au în comun doar aspecte ce țin de semiografie, ci și alte trăsături care le unesc (ritm, emoție, lirism, inefabil, abstract) sau care au determinat relații strânse – cuvânt și melodie. Muzica, prin caracterul ei înălțător și prin emoțiile intense pe care le declanșează în sufletul uman, oferă posibilitate omului să își manifeste atât stările sufletești de natură afectivă, cât și preocupările, gândurile, ideile, prin cântec. Muzica este considerată un limbaj universal încă din timpuri preistorice. Poezia, ca formă de manifestare a sufletului, este cea mai apropiată de muzică: de pildă, în ambele întâlnim măsură și cadență. Există poezii despre muzică, așa cum există și o multitudine de exemple muzicale construite pornind de la un text poetic, începând de la cântecele trubadurilor și truverilor, traversând întreaga istorie a muzicii, de la lieduri la construcții vocal-simfonice sau vocal-dramatice. Relația de interdependență dintre poezie și muzică este atât de complexă, încât este aproape imposibil de cuprins.

Compozitorii au scris muzică inspirați de textele marilor poeți sau prozatori universali și naționali, dovadă fiind lucrările de diferite genuri ce constituie exemple elocvente:

- Ciclurile de lieduri *Frumoasa morăriță* (1822) și *Călătorie de iarnă* (1827) aparținând compozitorului Robert Schumann, au fost compuse pe versurile lui Wilhelm Müller; *Cântecul de lebedă*, o culegere postumă, a aceluiași compozitor, conține lieduri pe texte de Rellstab și Heine, precum și multe alte lieduri dispartate, ca *Pribeagul*, *Tu ești liniștea*, *Ave Maria*, *Laudă lucrurilor*.

-

The image displays two pages of sheet music for Robert Schumann's 'Frauenliebe und Leben' (Op. 42). The left page is the first page of the first song, 'Lied nr. 1', marked 'Larghetto'. It features a vocal line and piano accompaniment. The right page is the first page of the second song, 'Lied nr. 2', marked 'Moderato'. It also features a vocal line and piano accompaniment. The sheet music is in German and includes lyrics.

Fig. 1. Robert Schumann, *Liedul nr. 1* din ciclul *Viață și dragoste de femeie*

Un alt compozitor romantic care și-a îndreptat atenția către genul miniaturii vocale, inspirat de versurile poezilor consacrați a fost Franz Schubert. Exemple de lucrări ce pot fi abordate în cadrul orelor de opțional, atât ca audiție, cât și ca repertoriu de cântece:

Trandafirul

Versuri: J. W. Goethe
Allegretto

Muzica: Fr. Schubert

Un bă - iat vâ - zu cres - când, Co - lo pe căm - pi - e, Tran - da - fi - rul
Și i - a spus: Te voi lu - a, Floa - re din căm - pi - e, Tran - da - fi - ru - i
Bă - ie - ța - șul a lu - at Floa - rea din căm - pi - e, Tran - da - fi - rul

cel plă - pând, Și s - a dus la el fu - gind, Plin de bu - cu - ri - e!
spu - se: Ba! Eu cu spini te - oi în - te - pa, Bî - ne n - o să - ți fi - e!
l - a - n - te - pat, Cât a plâns și a of - tat, Doar bă - ia - tul ști - e!

Tran - da - fir, tran - da - fi - raș, Floa - re de căm - pi - e!

Fig. 2. Franz Schubert, Liedul *Trandafirul*

Păstrăvul
(fragment)

Muzica: Franz Schubert
Versurile: după Goethe

Allegretto

1. În a - pa cea cu - ra - tă, Din
tr - un pâ - rău zglo - biu Tre - cea ca o să -
gea - tă Un păs - trăv ar - gin - tiu. Șe -
deam pri - vind iz - vo - rul, Și - a - tă de drag mi - e
ra Să vād cum peș - ti - șo - rul În
a - pă se scāl - da, Să vād cum peș - ti -
șo - rul În a - pă se scāl - da. 2. Dar

Fig. 3. Franz Schubert, Liedul *Păstrăvul*

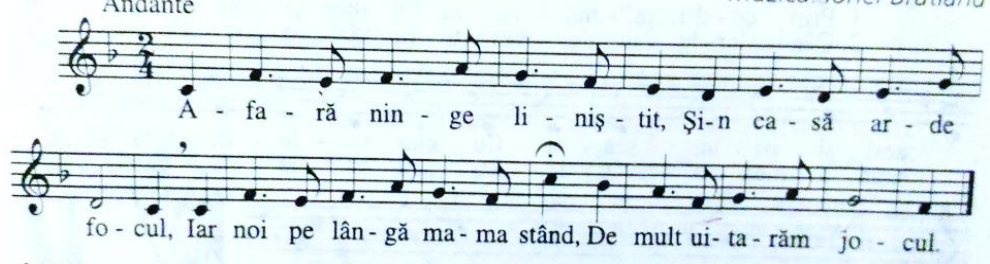
Édouard Lalo, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Karl Maria von Weber, Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Joseph Haydn (90 de lieduri *Cântece englezești*, *Cântece germane*), Ludwig van Beethoven (*Liedurile* op.75 și op.83 pe versuri de Goethe), Wolfgang Amadeus Mozart, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Claude Debussy sau Serghei Prokofiev, sunt compozitori care au creat lieduri pe versurile marilor poeți ai vremii.

- Și compozitorii români ca: Alfred Alessandrescu, Eusebie Mandicevschi, Gheorghe Dumitrescu, Nicolae Brânzeu, Sigismund Toduță, Nicolae Coman, Wilhelm Georg Berger, Gheorghe Dima, George Enescu, Constantin Brăiloiu, Carmen Petra Basacopol au compus lieduri și lucrări vocale pe versurile poezilor clasici și contemporani români. Exemple de astfel de lucrări:

Noapte de Crăciun

Versurile: George Coșbuc
Andante

Muzica: Ionel Brătianu



A - fa - ră nin - ge li - niș - tit, Și - n ca - să ar - de
fo - cul, Iar noi pe lân - gă ma - ma stând, De mult ui - ta - răm jo - cul.

Fig. 4. Ionel Brătianu, *Noapte de Crăciun*

Revedere

Versurile: Mihai Eminescu
Allegretto (duios)

Muzica: D. G. Kiriac



Co - dru - le, co - dru - țu - le, Ce mai faci dră - lar eu fac ce fac de mult lar - na, vis - co -
gu - țu - le, Că de când nu ne-am vă-zut lul as-cult, Cren - gi-le-mi ru - pân-du-le,
Mul - tă vre - me a tre-cut Și de când m-am A - pe-le-as - tu - pân-du-le, Tro - ie - nind că -
de-păr-tat Mul - tă lu - me am um-blăt ră - ri - le Și go - nind cân - tă - ri - le.

Fig. 5. D. G. Kiriac, *Revedere*

Gâri-gâri

Versurile: T. Arghezi Muzica: Dan Buciu

Allegretto
mf

În - tre oi și - n - tre mă - gari La o - lal - tă cu ca - tă - rii

Cal - că - n pas cu pa - șii mari Gâs - ca - n vârs - tă Gâ - ri, gâ - ri

mp

Chiar ber - be - cii o cins - tesc Pen - tru tact și cum - pă - ta - re

f

și cu fe - lu - i bă - tră - nesc Îi dau rang de ins - pec - toa - re.

mf

N - a a - vut no - roc să - n - ve - țe Școa - la, cel pu - țin pri - ma - ră,

Că, a - cum, la bă - tră - ne - țe A - jun - gea chiar pro - fe - soa - ră.

p *f*

Gâ - ri, gâ - ri, gâ - ri, ga, Gâ - ri, gâ - ri, gâ - ri, ga.

Fig. 6. Dan Dediu, *Gâri-gâri*

Dramele și comediile lui William Shakespeare, au avut un puternic impact asupra compozitorilor din toate timpurile, de la Henry Purcell (1659-1695), până la Pascal Bentoiu (1927) și Leonard Dumitriu (1962); peste 40 dintre lucrările sale au fost transpuse în muzică – lucrări dramatice sau muzică pentru balet. Printre aceste capodopere amintim: *Dido și Aeneas* a lui Henry Purcell, drama *Othello* va reprezenta o sursă de inspirație pentru G. Rossini care compune o operă cu același titlu; *Hamlet* a atras atenția compozitorilor Ambroise Thomas și Pascal Bentoiu; Serghey Prokofiev a compus muzica pentru baletul *Romeo și Julieta*, după drama cu același titlu a lui William Shakespeare; Giuseppe Verdi este inspirat și el din textele literare marcante ale epocii, dând naștere unor opere extrem de valoroase: ***Macbeth*** (1865) și *Othello* opere inspirate din piesele omonime shakespeariene; iar *Fallstaff*, are un libret adaptat de A. Boito, inspirat de capodopera *Nevestele vesele din Windsor*:

ROMEO AND JULIET SUITE

3

PIANO-CONDUCTOR

1. Masks

SERGE PROKOFIEFF, Op. 64
Arranged by Merle J. Isaac

Andante marciale (♩=80)

Tri.
Tamb. *pp*

Cl. I *p*

Bs. Cl. *p*

5

9

mf *mp* *cresc.*

mf *mp* *cresc.*

Fig. 7. Serghei Prokofiev, *Romeo și Julieta*

Felix Mendellsohn-Bartholdy compune suita *Visul unei nopți de vară*, după comedia cu același titlu a lui William Shakespeare;

- Franz Liszt, simfonia *Faust*, după drama lui Goethe;
- Richard Strauss, poemul simfonic *Don Quijote*, după romanul lui Miguel Cervantes;

Perfidi! All'Anglo contro me v'unite! ...
Pietà, rispetto, amore
(Macbeth)

Giuseppe Verdi
1813–1901

Allegro (♩ = 80)

Piano

© 2014 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz 55 003

Fig. 8. Giuseppe Verdi, *Macbeth*

Acestea sunt doar câteva exemple, la care putem adăuga și lucrările compuse în stilul Programatic, ale compozitorilor Franz Liszt și Hector Berlioz, care reprezintă adevărate capodopere muzicale, fiind transpuneri în muzică a unor texte literare. Am să mă opresc asupra tragediei lui Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, o tragedie în versuri, structurată în două părți, considerată de mulți specialiști capodopera literaturii germane, și una dintre cele mai importante scrieri ale literaturii mondiale. Povestea acestei tragedii este inspirată dintr-o legendă germană și zugrăvește povestea lui Faust, omul însetat de cunoașterea lucrurilor materiale, veșnic aflat în căutare a ceva nou, veșnic nefericit cu ce are, ajungând să facă un pact cu diavolul (Mefistofel) pentru a avea acces la cunoașterea absolută, interzisă. Diavolul se oferă să îl slujească pe pământ, bineînțeles în schimbul sufletului său. Această dramă a fascinat mulți compozitori, reprezentând o sursă de inspirație care a dat naștere unor capodopere muzicale de-a lungul secolelor. În 1814, Franz Schubert adaptează un text din prima parte a tragediei *Faust*, pentru a da naștere liedului *Margareta la torcătoare* (D 118; Op. 2), aceasta fiind prima

sa lucreze inspirată din textul lui Goethe. Mai târziu, compozitorul va compune alte patru lieduri bazate pe textul tragediei *Faust*. Robert Schumann, compune oratoriul *Scene din Faust de Goethe*, lucrare compusă între anii 1844–1853. În 1846, Hector Berlioz compune legenda dramatică *Damnațiunea lui Faust*; *Dansul ungar* este una din cele mai cunoscute părți ale acestui oratoriu:

Full Score
duration 5.00 min

Marche Hongroise
from *La Damnation de Faust*

Hector Berlioz (1803-1869)
transcribed by
Marco Tamascio

Allegro marcato $\frac{2}{4}$ = 100

© 2004 by Baton Music
Eindhoven, The Netherlands

Baton Music / BM142B

Fig. 9. Hector Berlioz, *Marș Ungar* din oratoriul *Damnațiunea lui Faust*

În anul 1857, Franz Liszt compune *Simfonia Faust*, iar 1859 este anul în care Charles Gounod compune opera *Faust*. Arrigo Boito, compune opera *Mefistofele* (1868; 1875), iar

Mefistofele
L'altra notte in fondo al mare
 Last night in the deep sea
 Act 3

Andante Lento ♩ = 46

Arrigo Boito

Vocal

L'al - tra not - te in fon - do al
Last night in the deep, deep

Piano

ma - re il mio bim - bo han - no git - ta - to, or per
sea Did they drown my lit - tle one, Now they

far - mi de - li - ra - re di - con_ ch'io l'ab - bia af - fo -
say to mad - den me, 'twas by my - self the deed was

p

f

p *smorz.*

Fig. 10. Arrigo Boito, *Mefistofel*

O altă caracteristică literară utilizată și de către compozitori este *leitmotivul*. Printre compozitorii care au utilizat această tehnică, se remarcă George Enescu, care a creat câte un leitmotiv pentru fiecare personaj al operei *Oedip*.

A musical score for a piano piece. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/8 time signature. It begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The first measure contains a half note chord (B-flat and E-flat) followed by a sixteenth rest and a sixteenth note chord (B-flat and E-flat). The second measure contains a half note chord (B-flat and E-flat) followed by a sixteenth rest and a sixteenth note chord (B-flat and E-flat). The third measure contains a half note chord (B-flat and E-flat) followed by a sixteenth rest and a sixteenth note chord (B-flat and E-flat). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a *pp* dynamic marking. The first measure contains a half note chord (B-flat and E-flat) followed by a sixteenth rest and a sixteenth note chord (B-flat and E-flat). The second measure contains a half note chord (B-flat and E-flat) followed by a sixteenth rest and a sixteenth note chord (B-flat and E-flat). The third measure contains a half note chord (B-flat and E-flat) followed by a sixteenth rest and a sixteenth note chord (B-flat and E-flat). The text "C.B. tutta forza vibrato et al." is written between the staves. The word "et al." is written at the end of the first staff.

Fig. 11. George Enescu, opera *Oedip*, Leitmotivul lui *Oedip*



Fig. 12. George Enescu, opera *Oedip*, Leitmotivul Destinului



Fig. 13. George Enescu, opera *Oedip*, Leitmotivul Iocastei

Muzica și literatura împărtășesc multe puncte comune, uneori fiind inseparabile, fie că vorbim de poezie, fie că ne referim la daramă sau proză. Abordarea interdisciplinară, prin parcurgerea textului sau a unui rezumat al acestuia, va permite elevilor să înțeleagă legătura dintre cele două arte, să emită păreri și judecăți proprii și să își formeze un bagaj de cunoștințe.

3. Muzica și istoria

Interdisciplinaritatea în muzică – istorie trebuie privită prin prisma evoluției acestei arte, concomitent cu viața politică și socială a omenirii, de-a lungul timpului. Muzica acționează în istorie, în primul rând, ca un agent emoțional, influențând desfășurarea unor evenimente istorice, fie ca un stimulent național, religios, fie ca păstrătoare ale unor tradiții ale popoarelor. Cântecul, în special imnurile, pot fi depozitarele unor puternice sentimente naționale (patriotice) sau chiar naționaliste;

Pe-al nostru steag
Imnul Unirii
- după auz -

Versurile: Andrei Bârseanu Muzica: Ciprian Porumbescu

Maestoso

1. Pe-al nos-tru steag e scris: "U - ni - re, U - ni-re-n cu - get și-n sim-
tiri" Și sub ma-rea-ța lui um - bri - re Vom în-frun - ta ori - ce lo-
viri. A - ce-la-n lup-tă grea se te - me Ce singur e ră-tă-ci-
tor; Iar noi, u - niți în ori-ce vre - me, Vom fi, vom fi în-vin-gă-tori!

Refren

Fig. 14. Ciprian Porumbescu, *Pe-al nostru steag*

Treceți batalioane române Carpații
- după auz -

Marciale

1. Un cân - tec is - to - ric ne-a - du - ce a - min - te Că
fra - ții în veci vor fi frați... Un cân-tec de lup - tă bă - trân ca U-
ni - rea, Voi, com - pa - tri - oți, as - cul - tați, Un tați.

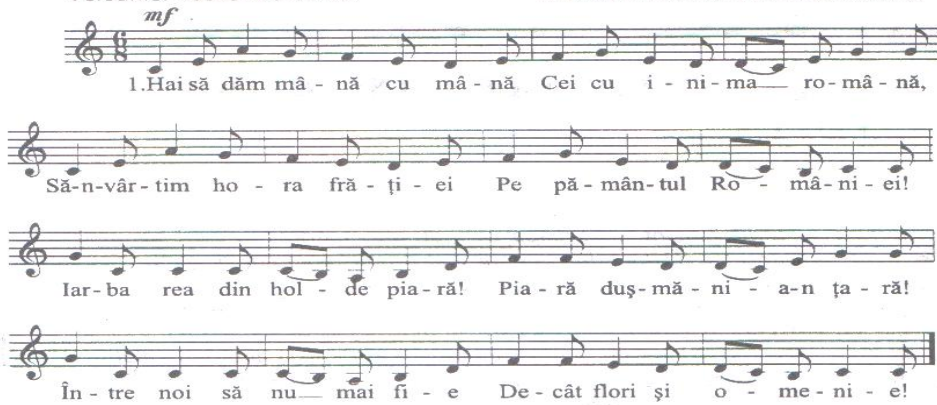
2. Treceți batalioane române Carpații,
La arme cu frunze și flori.
V-așteaptă izbânda, v-așteaptă și frații, } bis
Cu inima la trecători.

3. Ardealul, Ardealul, Ardealul ne cheamă.
Nădejdea e numai în noi.
Sărută-ți, copile, părinții și frații } bis
Și-apoi să mergem la război.

Fig. 15. Cântec patriotic, *Treceți batalioane române Carpații*

Hora Unirii
- după auz -

Versurile: Vasile Alecsandri Muzica: Alexandru Flechtenmacher



1. Hai să dăm mâ - nă cu mâ - nă. Cei cu i - ni - ma - ro - mâ - nă,
Să - n - vâr - tim ho - ra fră - ți - ei. Pe pă - mân - tul Ro - mâ - ni - ei!
Iar - ba rea din hol - de pia - ră! Pia - ră duș - mă - ni - a - n ța - ră!
În - tre noi să nu - mai fi - e De - cât flori și o - me - ni - e!

2. Măi muntene, măi vecine, 3. Amândoi suntem de-o mamă, 4. Vin' la Milcov cu grăbire,
Vino să te prinzi cu mine De-o făptură și de-o seamă, Să-l secăm dintr-o sorbire,
Și la viață cu unire, Ca doi brazi într-o tulpină, Ca să treacă drumul mare
Și la moarte cu-nfrățire! Ca doi ochi într-o lumină. Peste-a noastre vechi hotare,
Unde-i unul, nu-i putere Amândoi avem 'un nume, Și să vadă sfântul soare,
La nevoi și la durere. Amândoi o soartă-n lume. Într-o zi de sărbătoare,
Unde-s doi, puterea crește Eu ți-s frate, tu mi-ești frate, Hora noastră cea frățească,
Și dușmanul nu sporește. În noi doi un suflet bate! Pe câmpia românească!

Fig. 16. Alexandru Flechtenmacher, *Hora Unirii*

Alți compozitori au preferat ca sursă de inspirație legendele și temele istorice, Richard Wagner a fost unul dintre aceștia, dând naștere unor opere valoroase ca: *Olandezul zburător* (1841), *Zânele*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan și Isolda*.

Analizând evenimentele istorice majore din istoria europeană, putem observa că muzica a evoluat în același timp cu societatea. În perioada Antică, civilizația greacă, una dintre cele mai avansate dintre civilizațiile antice europene, considera muzica o știință, și mai apoi o artă. Vechii greci au fost preocupați de studiul sunetului, de vibrația și modul de producere al acestuia, de durată și intensitate etc.; au reprezentat prima civilizație antică de la care au rămas dovezi clare asupra instrumentelor utilizate, dar și despre primele preocupări de teoretizare a muzicii.

În Evul Mediu, societatea era definită în trei categorii: biserica, nobilimea și țăranii, ceea ce a condus la o evoluție diferențiată și din punct de vedere muzical: muzica bisericească – considerată de factură cultă, muzica trubadurilor și truverilor – artiști liberi ce își ofereau serviciile clasei nobiliare, și muzica populară – sau muzica „vulgară”. În decursul următoarelor secole, omenirea va cunoaște numeroase prefaceri – Renașterea, Reforma Protestantă, Iluminismul, Epoca Victoriană – datorită instaurării treptate a unui nou sistem social, economic și cultural, democratic, liberal și laic. Astfel, artele și științele au înflorit. Muzica trece de la sistemul monodic la cel polifonic, de la modalism la tonalism, și de la o muzică predominant religioasă la muzica cultă.

Evenimentele istorice majore din istoria europeană următoare, Revoluția de la 1848 și cele două Războaie Mondiale au lăsat amprente importante în ceea ce privește creația muzicală și artistică. Compozitorii și artiștii au transmis prin intermediul artelor lor sentimentele, trăirile și uneori dezacordul cu situația trăită, dând naștere unor lucrări valoroase și încărcate de istorie. Evenimentele istorice confirmă acest lucru și prin apariția unor curente muzicale ca Expresionismul – reacție împotriva ororilor Primului Război Mondial, sau perioada Școlilor Naționale – perioadă a valorificării folclorului național specific fiecărui popor.

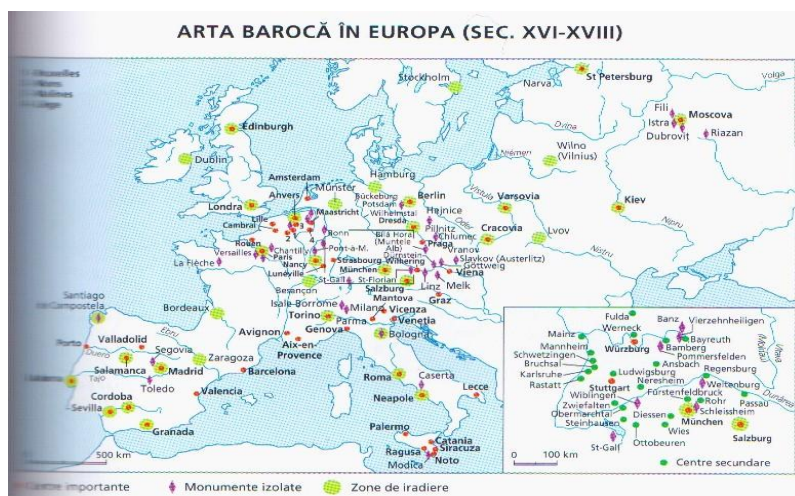
Verismul italian a fost inspirat de situația economică și socială a Italiei de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Evenimentele istorice și figurile proeminente naționale au constituit o

valoroasă sursă de inspirație pentru compozitorii români ce au lăsat drept moștenire adevărate bijuterii muzicale: uvertura *Ștefan cel Mare* – Iacob Mureșianu, opera istorică *Petru Rareș* – Eduard Caudella (sau opera *Alexandru Lăpușneanu* compusă de Alexandru Zirra. În prezentarea și studiul perioadelor din istoria muzicii sau însușirea cunoștințelor despre compozitori, este indicat să se explice elevilor și evenimentele istorice care au dat naștere anumitor curente sau creații.

4. Muzica și geografia

Reprezintă două domenii între care se poate stabili o relație de interdependență. Geografia culturală este una din ramurile majore ale geografiei, opusă geografiei fizice. Reprezintă studiul multiplelor aspecte culturale găsite în toată lumea și modul în care ele relaționează cu spațiile și locurile unde au apărut și dezvoltarea lor ulterioară, în funcție de migrația de la o regiune, țară sau continent, în altul. Utilizarea hărților geografice din diferite perioade istorice, facilitează însușirea de noi cunoștințe, dar și înțelegerea unor fenomene culturale:





86

5. Muzica și matematica

Celebrul matematician englez James Joseph Sylvester afirmă că „matematica este muzica rațiunii”. Se spune că ascultarea muzicii clasice duce la îmbunătățirea abilităților matematice, dar și că stăpânirea unor noțiuni elementare de matematică ajută la înțelegerea teoriei muzicale. Totuși, legătura dintre cele două este mult mai profundă. Orice melodie este o împletire armonioasă și structurată a unor sunete. Două dintre calitățile cele mai importante ale sunetului sunt înălțimea și durata sa. Ritmul (reprezentat prin raporturile de durată dintre sunete) este cel care ne face să ne legănăm de pe un picior pe altul sau să dăm din cap atunci când ascultăm o melodie care ne place. Aici, tempo-ul și măsura joacă un rol important: tempo-ul stabilește variațiile de mișcare, iar măsura dă muzicii o anumită pulsație (numărul timpilor

din măsură și periodicitatea accentelor). Astfel, ele pot fi de $\frac{2}{4}$ (două pătrimi), $\frac{3}{4}$ (trei pătrimi), $\frac{4}{4}$ (patru pătrimi) sau măsuri mixte. Înălțimea sunetelor este determinată de frecvența lor. Cu cât un sunet este mai înalt (acut), cu atât frecvența sa este mai mare și invers. În funcție de înălțimea lor, principalele sunete au fost denumite Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, fiind organizate în game. Gamele și intervalele muzicale pot fi de ajutor în înțelegerea unor noțiuni matematice elementare, cum ar fi șirurile, intervalele sau mulțimile. Se pare că marii compozitori stăpânesc intuitiv reguli matematice, fie că este vorba de dublarea sau suprimarea sunetelor în acorduri, răsturnări de acorduri, de întârzieri, anticipații, broderii, apogiaturi, cadențe, acorduri de septimă de dominantă sau de nonă, alterații coborâtoare, modulații, imitații, progresii armonice.

6. Muzica și informatica

Interdisciplinaritatea cu informatica presupune dobândirea unor noi competențe printr-o reorganizare și o redimensionare a cunoștințelor din domeniul muzical, prin instruirea mijlocită de calculator. Utilizând caracterul ludic al aplicațiilor, putem apropia personalitatea în devenire a elevului de latura teoretico-practică a muzicii, astfel încât el să asimileze competențe de a cânta la un instrument muzical, în funcție de particularitățile fizice și psihice ale subiectului educat, precum și date importante depre originea și evoluția instrumentelor sau date biografice despre personalități marcante ale istoriei muzicii; implicit se va avea în vedere dezvoltarea și consolidarea capacităților și competențelor de operare la PC. Abordarea proiectiv-interdisciplinară a educației muzicale și a modalităților de optimizare a demersului didactic-muzical implică introducerea aplicațiilor multimedia și a soft-ului educațional.

Educația muzicală contemporană se găsește în ipostaza de a-și căuta și găsi noi mijloace și metode didactice, pentru a corespunde solicitărilor venite din exterior. În prezent există o serie întreagă de aplicații multimedia și programe educaționale, care ajută substanțial procesul de învățământ, prin implicarea activă a elevilor în derularea activităților. De exemplu, un soft precum *Piano Professor* sau *Teach Me Piano* îi va ajuta pe elevi să înțeleagă tehnica pianistică, urmând ca ei să exerseze individual pe instrumentul clasic. O serie întreagă de aplicații dezbat subiectul scrierii, transcrierii și orchestrării compoziției muzicale - *Finale-Coda Music*, *Sibelius*, *Melody Assistant* etc. În acest domeniu al muzicii utilizarea calculatorului se impune, uneori, algoritmi matematici sunt comuni, multe din programele apărute pe piață, în acest moment, având la bază această legătură. Implicațiile calculatorului în lumea muzicală au făcut posibile diversificarea, amplificarea sau apariția unor noi genuri și stiluri muzicale, dacă ne amintim de muzica concretă de la începutul secolului XX, de formele incipiente ale muzicii electronice, precum și de muzica asistată de calculatorul personal (PC).

7. Muzica și artele plastice

Muzica și artele plastice sunt cele două arte care se regăsesc într-un domeniu de referință comun. Ambele compun „tablouri”, manevrând tonuri, nuanțe, game, cromatisme sau (diz)armonii. Cele două domenii pot avea la bază o asociere tematică, datorită elementelor comune, elevii având posibilitatea de a observa în paralel desfășurarea a două acte, prin contemplarea vizuală și auditivă a evenimentelor petrecute, înțelegând prin aceasta că spectrul de stări și trăiri sufletești pe care le poate exprima muzica, alături de pictură, este nelimitat. Tot în cadrul artelor plastice, întrepătrunderea muzicii cu desenul constituie un factor important în dezvoltarea creativității, fanteziei și imaginației elevilor. În acest sens, audiind anumite lucrări, pot reda prin culoare și desen mesajul transmis de către compozitor, imaginile sonore percepute prin audiere. Armonia timbrală poate fi redată prin armonia culorilor, în timp ce unui leitmotiv dintr-o lucrare i se poate asocia o culoare. Sentimentele de bucurie sau tristețe, jocurile copilăriei pot fi creionate și exprimate printr-o paletă largă de culori care să exprime ceea ce simt în momentul audierii piesei muzicale. În cadrul orelor de educație vizuală (plastică), fondul muzical poate reprezenta un element de bază în crearea unei atmosfere propice desfășurării activității. Existând și dezvoltându-se în paralel, muzica și desenul preiau reciproc elemente tematice și termeni comuni (compoziție, formă, culoare, expresie, ritm). Tot aici trebuie să menționăm de legătura foarte strânsă dintre cele două arte, creată în perioadele curentelor Baroc, Impresionism și Expresionism, când muzicienii preiau aceste titlaturi din artele plastice.

8. Muzica și coregrafia

Muzica și coregrafia se caracterizează prin sincrismul, între ele fiind o legătură indestructibilă: nu poate exista dans fără muzică. Muzica poate avea caracter dansant, fără să implice execuția mișcărilor. Dansul presupune existența unor calități fizice și muzical-ritmice, fiind necesar un suport muzical adecvat pentru transpunerea în mișcare a muzicii. „Sincrismul muzică-dans culminează în balet, gen complex al artei muzical-dramatice, ce reprezintă fuziunea muzicii orchestrale, a artei coregrafice, a mișcărilor plastice și a mimicii. Astfel de activități, care evidențiază legătura dintre mișcare, sunet și ritm, contribuie la creșterea acuității vizuale, auditive, tactile și kinestezice, dezvoltă memoria, motrică, spiritul de observație, de cooperare, atenția distributivă” (Pașca, Eugenia, Maria, *Un posibil traseu al Educației muzicale în perioada prenotației din perspectiva interdisciplinară*, Ed. Artes, Iași, 2006, pag. 169).

Coregrafia este o artă de dată mai recentă, luând naștere în cadrul spectacolelor de operă, ca momente distincte, cu dansatori profesioniști, numerele acestora fiind intercalate în cadrul discursului muzical. Ulterior, baletul a evoluat, devenind un spectacol de sine stătător și cu o muzică special creată. Compozitori ca Piotr Ilici Ceaikovski (*Lacul lebedelor*, *Frumoasa din pădurea adormită*, *Spărgătorul de nuci*), Serghei Prokofiev (*Romeo și Julieta*, *Cenușăreasa*, *Floarea de piatră*), Igor Stravinski (*Petrușka*, *Păsărea de foc*), Aram Hacıaturian (*Spartacus*, *Gayaneh*), Leo Delibes (*Copelia*, *Silvia*), Bela Bartok (*Mandarinul miraculos*), Mihail Jora (*La piatră*, *Când strugurii se coc*), Paul Constantinescu (*Nuntă în Carpați*), reprezintă doar câteva exemple de creatori de muzică pentru balet.

Flute

Swan Lake
Finale

Tchaikovsky

Muostoso

Temă din *Lacul Lebedelor*, Piotr Ilici Ceaikovski

Un alt exemplu pilduitor este și *Dansul Săbiilor*, din baletul *Gayaneh* de Aram Hacıaturian.

Creativitatea coregrafilor a făcut posibilă și adaptarea unor lucrări simfonice în spectacole de balet, un exemplu elocvent fiind *Bolero*-ul lui Maurice Ravel, pentru care celebrului coregraf Maurice Bejart crează o coregrafie inedită cu viziune modernă, în cadrul căreia și luminile contribuie la crearea atmosferei artistice.

Muzica este indispensabilă și în arta cinematografică, reușind să transmită alături de imagine, mesaje mult mai complexe. Experiment: vizualizarea unui film horror fără sonor. Muzica reprezintă, de asemenea, un nou mijloc de terapie, utilizat atât în medicina ORL, cât și în psihoterapie, dând naștere unei noi științe moderne, numită *meloterapie*.

9. Concluzii

Deschiderea spre interdisciplinaritate a activităților muzicale este evidentă și presupune corelarea cunoștințelor dobândite prin studierea diverselor obiecte de învățământ. Acest aspect poate asigura o sistematizare a informațiilor specifice diferitelor domenii, scopul fiind operarea cu un sistem unitar de cunoștințe. Selectarea conținuturilor este o problemă de mare responsabilitate didactică, deoarece trebuie să opereze în așa fel încât să fie acoperite în întregime volumul, structura și natura informațiilor recomandate în curriculum.

Valorile științifice, morale, estetice, care fac obiectul informării și formării elevilor pot fi însușite mai bine în acest context interdisciplinar. Inter și transdisciplinaritatea dezvoltă astfel nu doar cultura muzicală a elevilor, ci este și un puternic factor dezvoltator al creativității și al gândirii, dincolo de monodisciplinaritate.

Bibliografie

Cărți

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

Ceobanu, C. 2016. *Învățarea în mediul virtual. Ghid de utilizare a calculatorului în educație*, Iași: Editura Polirom

Csire, I. 1998. *Educația muzicală din perspectiva creativității*, București: Editura Universității de Muzică

Pașca, E. M., 2010. *Jocul muzical și creativitatea*, Iași: Editura Artes.

Pașca, Eugenia, Maria. 2006. *Un posibil traseu al Educației muzicale în perioada prenotației din perspectiva interdisciplinară*, Editura Artes, Iași,

Pașca, E. M.; Gheorghescu, J.; Gheorghescu, L., 2009. *Dimensiuni ale educației artistice*, vol. IV, Iași: Editura Artes

Pașca, E. M., 2006. *Educația muzicală din perspectivă interdisciplinară*, Iași: Editura Pim

Sandu Dediu, V., 2013. *Octave paralele*, București: Editura Humanitas

Sarivan, L. (coord.), 2005. *Predare interactivă centrată pe elev, Modul pentru dezvoltarea profesională a personalului didactic*, București: Ministerul Educației și Cercetării

Articole

Bobîna, G., Rusu, M., "Aspecte conceptuale ale culturii muzicale contemporane," Revista de știință, inovare, cultură și artă „AKADEMOS”, nr. 3 (34), septembrie 2014

Pașca, E. M., 2010, "Educația muzicală prin metode interactive", Conferință, Academia de muzică, Cluj,

Metode somatice în didactica dansului contemporan

MIHALE ANGELICA – ELENA

Colegiul Național de Arte „Regina Maria” din Constanța

Rezumat: *Tehnicile somatice sunt o serie de metode de explorare și dezvoltare a conștientizării corporale și a mișcării conștiente, care pot contribui în dans la îmbunătățirea tehnicii și expresivității dansului. Lucrarea „Metode somatice în didactica dansului contemporan” prezintă un studiu a patru dintre disciplinele somatice care se regăsesc în antrenamentul dansatorului contemporan: Tehnica de eliberare Skinner, Tehnica Alexander, Metoda Feldenkrais, și Integrarea structurală Rolfin. Pentru dansatorii care le practică, aceste discipline pot contribui la îmbunătățirea tehnicii și expresivității dansului lor, îi pot învăța să își dezvolte o mai bună coordonare și un mai bun control asupra corpului, să își conștientizeze mai clar corpul și mișcarea, să își îmbunătățească postura, și să prevină sau să trateze leziunile.*

Cuvinte-cheie: *somatică; dans contemporan; metodă; tehnică; corp; conștientizare; identitate kinestezie;*

1. Introducere

Lucrarea *Metode somatice în didactica dansului contemporan* fundamentează un studiu metodic al corpului din perspectiva disciplinei somatice, disciplină care s-a născut cu 80 de ani în urmă la New York. Începând din anii '70 revoluționează atât antrenamentele, cât și modalitățile de a performa pe scenă. Metodologia ce se dorește a fi conturată reprezintă un studiu detaliat a celor patru dintre disciplinele somatice: Tehnica de eliberare Skinner, Tehnica Alexander, Metoda Feldenkrais și Integrarea structurală Rolfin cu ajutorul cărora fiecare cursant poate intra în dialog cu propriul sistem nervos după care poate să-și conștientizeze propriile structuri, oase, mușchi, articulații, fascie și piele.

De la a gândi concepte, se trece la a gândi cu corpul; astfel, psihologia studiază diferite forme de gândire: gândirea kinestezică, emoțională, vizuală, auditivă, manipulativă, grafică, logică, socială. Filozoful Sheet-Johnstone, fenomenolog ce studiază dansul, vorbește despre o formă specifică de gândire: *thinking in movement* (definiția dată de filosoafa Jaana Parviainen în articolul: *Dance Techne: Kinetic Bodily Logos and Thinking in Movement*, publicat în ianuarie 2003 în *Nordic Journal of Aesthetics*) definindu-l ca logos kinetic nonlingvistic, care exprimă și simte dinamicele perceptive, temporale, spațiale, nonlingvistice.

Primul capitol al lucrării este dedicat somaticii în didactica dansului contemporan și tehnicilor Skinner, Rolf, Alexander și Feldenkrais, metode care se concentrează pe îmbunătățirea imaginii de sine, modul prin care ne percepem propriile noastre caracteristici fizice, emoționale, cognitive, sociale și spirituale. Scriind despre aceste tehnici, aş putea să explorez modalitățile de aplicare în dans, cum pot ajuta dansatorii să-și îmbunătățească performanța, să-și prevină inevitabilele leziunile.

Cel de-al doilea capitol își propune asocierea celor două tehnici Skinner și Rolfing, debutează cu prezentarea terapiilor comportamentale menite să contribuie la dezvoltarea unei mai bune conștientizări a sinelui somatic, relația automată și involuntară între minte și corp. Tehnica Skinner și Rolf se concentrează pe îmbunătățirea posturii și a mobilității prin intermediul exercițiilor de stretching și de întărire musculară. Aceste tehnici pot fi utilizate pentru dansatori, deoarece ajută la îmbunătățirea flexibilității și a forței musculare, atât de importante pentru obținerea performanței în dans.

În cel de-al treilea capitol este prezentată și analizată Tehnica Alexander, o metodă holistică de educație corporală care își propune să ajute oamenii să își îmbunătățească postura, mobilitatea și sănătatea generală prin reeducarea mișcărilor și obiceiurilor corporale. Aceasta poate fi aplicată în diverse domenii, inclusiv în artele interpretative, sport, terapie fizică și în viața de zi cu zi.

Capitolul patru se concentrează asupra perspectivei lui Moshe Feldenkrais, fondatorul metodei somatice omonime, pentru care gândirea ghidează corpul și, de asemenea, ghidează mișcarea mâinilor celui care manipulează. Pentru Feldenkrais, *thinking in motion* a lui Grotowski (a gândi fiecare element al mișcării), revelează treptat o gândire emoțională - *emotional thinking* și o gândire conceptuală - *thinking in concepts* (termeni folosiți de către Grotowski și aprofundați de către Michele Cavallo în articolul *Teatro come tecnologia del Sé*). Lucrarea se încheie printr-o serie de concluzii referitoare la temă și identificarea unor noi direcții de studiu.

Mișcarea somatică în dans se referă mai precis la tehnicile al căror accent principal revine personalității dansatorului, experiența fizică, mai degrabă decât cea vizuală a publicului. Sentimentele sau ideile pe care coregrafii vor să le comunice vor decide mișcările și tehnicile care vor fi folosite în alcătuirea coregrafiei.

2. Somatica

Termenul *somatică* apare menționat pentru prima dată în anul 1976 în revista *The Somatics Magazine Journal of the Bodily Arts and Sciences* și definește domeniul în care corpul este studiat prin experiență personală. Disciplina somatică reprezintă o sinteză între știință și experiență, dezvăluind straturi adânci ale corpului-minte ca o simultaneitate de planuri: senzoriale, integrate, cognitive, imaginative. Conform acesteia, corpul devine locul în care se întâlnesc viziunile științifico-teoretice și experimental-artistice. Complexitatea acestei discipline se reflectă în domenii vaste de aplicare: de la performanță la antrenament, fizioterapie, psihoterapie, antropologie.

În America, la începutul anilor '70, diferitele sisteme ale somaticii nu erau integrate în antrenamentul performerilor, ci constituiau o bază separată, după care urmau cursurile de tehnică. Însă în cartea *The Body Eclectic*, o cercetare recentă realizată de Melanie Bales și Rebecca Nettel-Fiol, se afirmă că, în ultimii patruzeci de ani, somatica s-a constituit ca un reper în contextul dansului american.

Somatica a implicat o schimbare radicală a gândirii asupra corpului; pedagogi din domeniul dansului având pregătire în somatică au început să deconstruiască cursurile și să le reorganizeze conform altor principii. Formele imitative au cedat locul celor autoeducative, explorative, explorarea fiind modalitatea fundamentală prin care învață copiii.

În cadrul acestui capitolului sunt prezentate trei metode somatice cu ajutorul cărora au fost investigate teritoriile corpului până la nivelurile imperceptibile, unde se află întregul potențialul și unde acțiunile, senzațiile, percepțiile, emoțiile și ideile se combină în forme neprevăzute. Acestea sunt trei direcții complementare: *The Thinking Body* al lui Mabel Todd, Metoda Feldenkrais și *Body-Mind Centering*. Acestea pot constitui baza unui antrenament conștient care să dezvolte noi posibilități corporale. În același timp, aceste metode pot ajuta actantul să-și găsească propriul limbaj performativ, unde informațiile să devină impulsuri organice și acțiuni care să descifreze continuumuri dintre corp și minte. Metodele sunt într-o permanentă dezvoltare și toate trei ajung la integrarea funcțiilor motrice, senzoriale, emoționale și cognitive.

În anul 1937, Mabel Todd, precursoră în educația somatică și fascinată de anatomia comparată, scrie cartea „The Thinking Body, a Study of Balancing Forces”, în cadrul căreia aplică corpului uman noțiuni științifice de mecanică; faptul a fost contestat și îndelung discutat în comunitatea științifică de la New York.

Trecând printr-o boală dificilă și din necesitatea de a înțelege funcționarea corpului, Todd dezvoltă un sistem numit Postural Education, educație posturală, prin intermediul căruia acțiunea devine sinteza mai multor științe: a studiilor de fiziologie, de mecanică, de inginerie, de anatomie și anatomie comparată. Pentru profesoara americană, aspectele posturale afectează toate celelalte aspecte ale persoanei. De pildă, legăturile dintre lipsa de coordonare, folosirea vocii și postură.

Cu ajutorul unor atlase anatomice sau a unor modele tridimensionale ale scheletului, cunoașterea teoretică despre corp este integrată de către ea într-o practică ce traduce informațiile vizuale în senzații ale părților anatomice studiate. Pentru Todd, funcțiile corpului au determinat apariția unei anumite forme. Metodologia ei implică:

- vizualizarea forțelor care acționează asupra corpului;
- producerea unei schimbări de percepție chinestezică;
- percepția chinestezică determină o schimbare posturală.

Somatica este un termen inventat de filozoful Thomas Hanna în anii '70. El s-a concentrat asupra persoanei, echilibrând viziunea subiectivă și obiectivă a sinelui pentru a facilita un sentiment sporit de bunăstare. Termenul a fost inventat retrospectiv explorărilor pe care le-a întreprins. Somatica este un domeniu din studiile corporale și ale mișcării care pune accent pe percepția și experiența fizică internă. Termenul este folosit în terapia prin mișcare și semnifică abordări bazate pe soma sau „corpul așa cum este perceput din interior”. (Hanna T., 2004,p63) În dans, termenul se referă la tehnici bazate pe senzația internă a dansatorului, în contrast cu tehnicile interpretative, precum baletul sau dansul modern, care subliniază observarea externă a mișcării de către public.

În anii 1970, filozoful și terapeutul de mișcare american Thomas Hanna a introdus termenul somatică pentru a descrie aceste practici experiențiale asociate în mod colectiv. Tehnicile somatice pot fi folosite în bodywork, psihoterapie, dans sau practici spirituale. La aceea vreme, popularitatea crescută a fenomenologiei și existențialismului în filozofie i-a determinat pe filosofi precum John Dewey și Rudolf Steiner să susțină învățarea prin experiență. Între timp, coregrafi precum Isadora Duncan și Rudolf von Laban au contestat concepțiile tradiționale europene despre dans, introducând paradigme de mișcare noi expresive și deschise.

Împreună, aceste mișcări au pregătit scena primei generații de „pionieri somatici” precum Frederick Matthias Alexander, Moshe Feldenkrais, Mabel Elsworth Todd, Gerda Alexander, Ida Rolf, Milton Trager Irmgard Bartenieff și Charlotte Selver. Acești pionieri au fost activi, în primul rând în Europa, pe tot parcursul secolului al XX-lea. Motivați în primul rând de leziunile proprii legate de mișcare, ei au introdus o varietate de tehnici menite să ajute la recuperarea și prevenirea rănilor, precum și pentru a îmbunătăți conștientizarea fizică. Somatica în dans conține mai multe tehnici sau metode, cele mai importante fiind: Tehnica de eliberare Skinner, Tehnica Alexander, Metoda Feldenkrais și Integrarea structurală Rolfing.

2.1. Somatica - intensitate emoțională – intensitate gestuală

Somatica este o formă de terapie centrată pe corp care integrează terapia prin vorbire cu tehnici somatice (ale corpului) pentru a ajuta indivizii să exploreze experiențele lor emoționale, fizice și sexuale. Aceasta se concentrează pe integrarea experiențelor emoționale și fizice ale unei persoane într-un mod care să sprijine dezvoltarea conștientizării și a expresiei de sine. Somatica își are rădăcinile în teoriile psihologice și neurologice care arată că emoțiile noastre sunt legate de senzațiile fizice din corp. În timpul terapiei somatice, terapeutul lucrează cu clienții pentru a-i ajuta să devină mai conștienți de senzațiile din corp, să-și exprime emoțiile și să elibereze tensiunile fizice și emoționale.

Terapia somatică poate fi benefică pentru o varietate de probleme, cum ar fi traumele, anxietatea, depresia, problemele relaționale și problemele sexuale. Este utilă pentru oricine dorește să-și îmbunătățească conștientizarea și conexiunea cu propriul corp, să-și înțeleagă și să-și gestioneze emoțiile, și să-și dezvolte abilitățile de comunicare și relaționare sănătoase. În dans, somatica se referă la utilizarea principiilor și tehnicilor somatice pentru a îmbunătăți performanța dansatorului și a preveni leziunile. Aceasta poate fi utilizată pentru a ajuta dansatorii să se conecteze mai profund cu propriul corp și să înțeleagă mai bine mișcările și senzațiile lor, include tehnici precum conștientizarea corpului, respirația conștientă, mobilizarea articulațiilor, alinierea posturală și tehnicile de relaxare. Aceste tehnici pot ajuta dansatorii să își dezvolte o mai mare conștientizare și control asupra propriului corp, să își îmbunătățească flexibilitatea, forța și mobilitatea, și să prevină leziunile.

Somatica în dans poate fi utilizată pentru a ajuta dansatorii să se elibereze de tensiunile emoționale și fizice care pot afecta performanța lor. Prin îmbunătățirea conștientizării corpului și prin exprimarea emoțiilor prin mișcare, dansatorii pot dezvolta o mai mare expresivitate și autenticitate în mișcările lor. Există mai multe abordări și perspective în ceea ce privește somatica, dar există câteva principii fundamentale care sunt comune în majoritatea acestor abordări. Acestea includ:

- Conștientizarea corpului – acesta este unul dintre cele mai importante principii ale somaticii și se referă la dezvoltarea conștientizării și sensibilității la senzațiile și mișcările
-
- corpului. Conștientizarea corpului implică atenția la senzațiile fizice, emoționale și mentale din corp, precum și la relația dintre acestea.
- Experiența subiectivă – somatica se concentrează pe experiența subiectivă a individului și pe cum aceasta este integrată în corp. Se încurajează ca individul să fie prezent în momentul prezent, și să își observe, și să își exploreze senzațiile și emoțiile fără judecată.
- Integrarea experienței – somatica urmărește să integreze experiențele emoționale, fizice și mentale ale unei persoane într-un mod care să sprijine dezvoltarea conștientizării și a expresiei de sine. Aceasta implică recunoașterea și gestionarea emoțiilor și a tensiunilor fizice, precum și dezvoltarea abilităților de comunicare și relaționare sănătoase.
- Schimbarea prin acțiune – somatica implică și acțiunea conștientă și intenționată, care poate ajuta la eliberarea tensiunilor și la schimbarea comportamentelor și a tiparelor de mișcare. Aceasta poate include mișcare, respirație, exprimarea emoțiilor și alte tehnici somatice care ajută la eliberarea tensiunilor și la îmbunătățirea stării de bine.

Integrarea corpului și mintea – somatica vizează integrarea corpului și mintea și recunoașterea conexiunii strânse dintre acestea. Se crede că experiențele emoționale și mentale pot afecta starea fizică a corpului și invers, astfel încât somatica urmărește să ajute indivizii să înțeleagă și să își gestioneze această interacțiune. (Brodie J.A. Lobel E.E., 2012.p.96)

Integrarea somaticii în dans poate fi realizată prin mai multe moduri, în funcție de abordarea și tehnicile somatice utilizate. Încălzirea somatică include tehnici precum conștientizarea corpului, mobilizarea articulațiilor și tehnicile de respirație, acestea pot ajuta dansatorii să se conecteze mai bine cu propriul corp și să își pregătească corpul pentru mișcarea dansului:

Explorarea mișcării somatice în dans – introducerea mișcării somatice în coreografiile de dans, permițând dansatorilor să exploreze și să se exprime prin mișcări mai organice și mai autentice. Acest lucru poate ajuta dansatorii să se conecteze mai bine cu propriul corp și să creeze mișcări care sunt mai expresive și mai autentice.

Integrarea somaticii în procesul creativ – utilizarea principiilor somatice în procesul creativ al dansului, permițând dansatorilor să își exploreze propria creativitate și să își dezvolte mișcările prin intermediul conștientizării corpului și a explorării senzațiilor și a emoțiilor.

Cursuri speciale de somatică în dans – invitarea unui instructor specializat în somatică să ofere o oră specială sau o serie de cursuri pentru dansatorii dintr-un anumit grup sau comunitate. Aceste

cursuri pot fi axate pe dezvoltarea conștientizării corporale, a exprimării autentice și a prevenției leziunilor.

Integrarea somaticii în dans ajută dansatorii să își dezvolte o mai mare conștientizare și control asupra propriului corp, să își îmbunătățească tehnica și să creeze mișcări mai expresive și mai autentice, construite pe cele patru principii fundamentale ale somaticii:

- conștientizarea corporală – abordarea se concentrează pe dezvoltarea conștientizării corporale prin observarea, explorarea și înțelegerea senzațiilor și a emoțiilor din corp, scopul este de a ajuta persoana să-și dezvolte o mai bună relație cu propriul corp și să-și îmbunătățească mișcările prin intermediul unei mai mari conștientizări și control asupra corpului;
- mobilitatea și alinierea posturală – se concentrează pe dezvoltarea mișcărilor fluide și eficiente prin intermediul îmbunătățirii mobilității și alinierii corectă a corpului, scopul

este de a ajuta persoana să își îmbunătățească postura și să prevină sau să trateze leziunile;

- respirația – se concentrează pe dezvoltarea unei respirații corecte și eficiente, care să ajute la relaxarea corpului și la îmbunătățirea mișcărilor, ajută persoana să își îmbunătățească controlul asupra respirației și să învețe să se relaxeze și să se concentreze mai bine prin intermediul acesteia;
- integrarea emoțiilor și a mentalului în mișcare – această abordare se concentrează pe dezvoltarea unei înțelegeri mai profunde a conexiunii dintre emoții și mișcare;
- Scopul este de a ajuta persoana să-și dezvolte o mai bună relație cu propriile emoții și să înțeleagă cum acestea pot influența mișcarea și starea generală de bine.

3. Tehnici somatice utilizate în dans

Tehnicile somatice sunt metode de explorare și dezvoltare a conștientizării corporale și a mișcării conștiente, care pot fi utilizate în dans pentru a îmbunătăți tehnica și expresivitatea dansului. În continuare, voi prezenta câteva exemple de tehnici somatice utilizate în dans:

➤ Feldenkrais - Această tehnică somatică a fost dezvoltată de către Moshe Feldenkrais și se concentrează pe dezvoltarea conștientizării corporale prin mișcări lente și delicate, care permit explorarea și înțelegerea detaliată a mișcării. Prin intermediul Feldenkrais, dansatorii pot învăța să își dezvolte o mai bună coordonare și control asupra corpului și să își îmbunătățească tehnica dansului.

➤ Alexander - Această tehnică somatică a fost dezvoltată de către F. Matthias Alexander și se concentrează pe dezvoltarea unei alinieri posturale corecte și a mișcărilor fluide și eficiente. Prin intermediul tehnicii Alexander, dansatorii pot învăța să își îmbunătățească postura, și să prevină sau să trateze leziunile.

➤ Body-Mind Centering - Această tehnică somatică a fost dezvoltată de către Bonnie Bainbridge Cohen și se concentrează pe explorarea și dezvoltarea conștientizării corporale prin intermediul mișcării, respirației și senzorialității. Prin intermediul Body-Mind Centering, dansatorii pot învăța să își dezvolte o mai bună relație cu propriul corp și să își îmbunătățească tehnica și expresivitatea dansului.

➤ Ideokinezie - Această tehnică somatică a fost dezvoltată de către Mabel Todd și se concentrează pe dezvoltarea conștientizării corporale prin intermediul imaginației și a gândurilor verbale. Prin intermediul Ideokineziei, dansatorii pot învăța să își îmbunătățească tehnica și expresivitatea dansului prin intermediul unei mai mari conștientizări a propriului corp și a mișcării.

Acestea sunt doar câteva exemple de tehnici somatice utilizate în dans, iar fiecare tehnică are propriile ei principii și metode de aplicare. Utilizarea tehnologiilor somatice în dans poate ajuta dansatorii să își dezvolte o mai bună relație cu propriul corp și să își îmbunătățească tehnica și expresivitatea prin intermediul unei mai mari conștientizări și control asupra corpului. Pentru a îmbunătăți intenția și inițierea mișcării în somatică dansului, dansatorii pot folosi diferite tehnici

somatice, cum ar fi exercițiile de conștientizare a respirației și a fluxului de energie prin corp, tehnicile de eliberare a tensiunii musculare și de aliniere a corpului, și tehnicile de imagistică corporală. Prin intermediul acestor tehnici, dansatorii pot îmbunătăți conștientizarea și controlul corpului, putând să inițieze și să controleze mișcarea cu mai multă precizie și eficiență.

În somatica dansului, respirația este un element important și poate fi folosit pentru a ajuta dansatorii să își dezvolte o mai bună conștientizare a corpului, o coordonare mai bună și o mai mare expresivitate în dans. Există mai multe tipuri de respirație care sunt utilizate în somatica dansului, printre care se numără:

- Respirația abdominală - este o respirație profundă, care se concentrează pe expandarea și contractarea abdomenului în timpul respirației. Această respirație poate ajuta dansatorii să își îmbunătățească controlul asupra corpului și să își dezvolte o mai bună coordonare a mișcărilor cu respirația.
- Respirația toracică – este o respirație care se concentrează pe expandarea și contractarea pieptului și a coastelor în timpul respirației. Această respirație poate ajuta dansatorii să își îmbunătățească postura și să își dezvolte o mai bună flexibilitate în zona toracică.
- Respirația diafragmatică – este o respirație care implică utilizarea diafragmei pentru a inspira și expira aerul. Această respirație poate ajuta dansatorii să își îmbunătățească capacitatea pulmonară și să își dezvolte o mai bună conștientizare a mișcărilor respiratorii.
- Respirația circulară - este o respirație care implică utilizarea respirației prin gură pentru a crea o mișcare circulară a aerului în interiorul corpului. Această respirație poate ajuta dansatorii să își îmbunătățească fluxul de energie și să își dezvolte o mai mare conștientizare a corpului în ansamblul său.
- Respirația conștientă - implică conștientizarea respirației și a mișcărilor respiratorii în timpul dansului. Prin intermediul acestei respirații, dansatorii pot învăța să își coordoneze mișcărilor cu respirația și să își dezvolte o mai mare expresivitate în dans.

4. Kinestezia - inteligența vizual-spațială.

Kinestezia este o parte esențială a somaticii dansului, deoarece această disciplină se concentrează pe conștientizarea experiențelor corporale și a senzațiilor fizice. Aceasta se referă la capacitatea de a simți și de a conștientiza mișcările și pozițiile corpului, precum și de a percepe senzațiile și tensiunile musculare în timpul dansului.

În somatica dansului, kinestezia este utilizată pentru a ajuta dansatorii să își dezvolte o mai bună conștientizare a corpului și a mișcărilor lor, precum și pentru a îmbunătăți tehnica și expresivitatea în dans. Prin intermediul exercițiilor somatice, dansatorii își dezvoltă abilitatea de a simți și de a controla mișcările lor, de a conștientiza tensiunile și blocajele musculare și de a lucra pentru a le elibera.

Exercițiile somatice implică adesea mișcări lente și concentrate, care permit dansatorilor să își concentreze atenția asupra senzațiilor și experiențelor corporale. De exemplu, un exercițiu somatic ar putea implica îndoirea și întinderea lentă a unui braț, conștientizarea tensiunii și senzațiilor din mușchi și articulații în timpul mișcării, și eliberarea acestei tensiuni prin mișcări ușoare și relaxare. În concluzie, kinestezia este o parte esențială a somaticii dansului și ajută dansatorii să își dezvolte o mai bună conștientizare a corpului și să își îmbunătățească tehnica și expresivitatea în dans prin intermediul exercițiilor somatice.

Imagistica sau vizualizarea este o tehnică utilizată în somatica dansului pentru a ajuta dansatorii să își dezvolte o mai bună conștientizare a corpului și a mișcărilor prin intermediul imaginației și a vizualizării mentale a acestora. Imagistica poate fi folosită pentru a ajuta dansatorii să își îmbunătățească tehnica și expresivitatea în dans, pentru a reduce tensiunea și stresul și pentru a ajuta la vindecarea rănilor și a leziunilor.

În somatica dansului, imagistica poate fi utilizată într-o varietate de moduri. Un exemplu ar fi imaginarea unei spirale care se întinde prin corpul dansatorului, ajutându-l să își dezvolte o mai bună conștientizare a curburilor și a mișcărilor fluide ale corpului. În timpul unei mișcări, dansatorul își poate imagina un curent de aer care îl împinge în direcția dorită, ajutându-l să își îmbunătățească controlul și direcția mișcării.

Imagistica poate fi folosită și în timpul recuperării de după o leziune sau o accidentare. Dansatorul poate imagina celulele și fibrele corpului său vindecându-se și regenerându-se, ajutându-l să își accelereze procesul de recuperare și să revină la nivelul de performanță pre-accidentare. Imagistica este o tehnică eficientă și versatilă utilizată în somatica dansului pentru a ajuta dansatorii să își îmbunătățească tehnica și expresivitatea în dans, să reducă tensiunea și stresul și să accelereze procesul de recuperare de după o leziune sau o accidentare.

Forța în mișcare este o componentă importantă în somatica dansului și se referă la capacitatea corpului de a genera și a menține energia necesară pentru a efectua mișcări, și pentru a-și susține propria greutate în timpul dansului. Forța în mișcare este legată de puterea musculară, dar include și alți factori cum ar fi controlul, flexibilitatea, stabilitatea și coordonarea.

În somatica dansului, forța în mișcare poate fi îmbunătățită prin intermediul exercițiilor somatice care ajută dansatorii să își dezvolte puterea musculară, flexibilitatea și controlul mișcărilor. Exercițiile pot fi realizate într-o varietate de poziții și direcții, utilizând greutatea corpului, rezistența elastică și alte tipuri de echipament de antrenament. Pentru a obține o forță optimă în mișcare, dansatorii trebuie să fie conștienți de alinierea corpului lor, de utilizarea corectă a mușchilor și de respirație. Acest lucru poate fi realizat prin intermediul exercițiilor somatice care se concentrează pe conștientizarea mișcărilor și a senzațiilor corporale, care îi ajută pe dansatori să își dezvolte o mai bună conștientizare a corpului, și o mai bună înțelegere a modului în care își pot utiliza energia și forța în mișcare.

În somatica dansului contemporan, este important ca dansatorii să își dezvolte o bună conștientizare a intenției lor de a mișca corpul, și să poată să-și concentreze atenția asupra acestei intenții pentru a iniția mișcarea. De asemenea, este important să se înțeleagă conectivitatea structurală a corpului și să se dezvolte o mai bună coordonare și control al mișcărilor.

a. Feldenkrais: Feldenkrais este o tehnică somatică care se concentrează pe dezvoltarea unei mai bune conștientizări a corpului și a mișcărilor sale. Această tehnică utilizează exerciții ușoare și de reeducare a mișcării, care ajută la îmbunătățirea flexibilității și a mobilității.

b. Alexander: Tehnica Alexander se concentrează pe dezvoltarea unei mai bune alinieri și posturi corporale prin utilizarea unei atenții conștiente și a mișcării într-un mod armonios și eficient.

c. Body-Mind Centering: Tehnica Body-Mind Centering implică explorarea și înțelegerea mai profundă a structurii și funcționării corpului prin intermediul mișcărilor și a respirației conștiente. Această tehnică poate ajuta la dezvoltarea unei mai bune conștientizări a corpului și la îmbunătățirea controlului și a preciziei mișcărilor.

d. Pilates este o tehnică somatică care se concentrează pe dezvoltarea puterii musculare, a stabilității și a flexibilității prin intermediul unor exerciții de întindere și de întărire a mușchilor. Această tehnică poate ajuta dansatorii să-și îmbunătățească postura și să prevină leziunile.

5. Concluzii

Intenția și inițierea mișcării sunt concepte importante în somatica dansului și se referă la modul în care dansatorii își folosesc intenția și atenția pentru a iniția și controla mișcarea corpului. Pentru a îmbunătăți aceste aspecte, dansatorii pot folosi diferite tehnici somatice, care îi ajută să-și dezvolte o mai bună conștientizare și control al corpului, îmbunătățind astfel precizia și eficiența mișcărilor lor. Forța în mișcare este o componentă importantă în somatica dansului și poate fi îmbunătățită prin intermediul exercițiilor somatice, care ajută dansatorii să își dezvolte puterea musculară, flexibilitatea

și controlul mișcărilor. Dansatorii trebuie să fie conștienți de alinierea corpului, de utilizarea corectă a mușchilor și de respirație pentru a obține o forță optimă în mișcare.

Somatica este o disciplină care poate fi aplicată în diverse forme de dans, inclusiv în dansul contemporan. În dansul contemporan, somatica poate fi utilizată pentru a ajuta dansatorii să-și dezvolte o mai bună conștientizare a corpului, o mai bună aliniere, și un mai bun control al mișcărilor, dar și pentru a-i ajuta să-și îmbunătățească flexibilitatea, forța și expresivitatea.

Bibliografie

Alexander, Frederick, Matthias. 1985. *The Use of the Self*. London: Orion Books Edition Limited. ISBN 0752843915.

Baril, Jaques, 1964. *Dictionnaire de dance* Paris: Édition du Seui.

Bordier, Georgette.1987. *Anatomie appliquée à la dance*, Paris: Édition Amphora S.A.

Brodie, Julie; Lobel, Elin. 2012. *Dance and Somatics: Mind-Body Principles of Teaching and Performance*, London: Back Cover. ISBN 10 – 0786458801

Emslie A, Manny, Skinner 2021. *Releasing Technique A Movement and Dance Practice*. UK: Triarchy. Back Cover

Haas, Greene, Jacqui. 2020. *Dance Anatomie*, 2 nd Édition, trad. Hânsa, Alexandra, București: Editura Lifestyle Publishing.

Feldenkrais, Moshe, *Awareness Trough Movement: Healt exercises for Personal Growth*, London: Arkana Books.

Feldenkrais, Moshe. 2014. *Trezește inteligența corpului tău:Tehnici fundamentale pentru reprogramarea corporală și transformarea personalității*, trad. Ichim Emilia, București: Editura Vidia,

Feldenkrais, Moshe, 1972. *Awareness Trough Movement:Healt exercises for Personal Growth*, London, Arkana Books,

Jones, Frank, Pierce, *Freedom to Change; The Development and Science of the Alexander Technique*. London: Mouritz. ISBN 0-9525574-7-9, 1997.

Jones, Frank, Pierce, 1999. *Collected Writings on the Alexander Technique*. Massachusetts, Alexander Technique Archives, ISBN ATBOOKS058,

Rolf, Ida, 1990. *Rolfing and Physical Reality, Back*, London: ISBN 0892813806,

Staffan, Elgelid, 2021. *The Feldenkrais Method, Back*, London: Editura Handspring Publishing,

Dansul popular românesc, instrument educațional în formarea copiilor

PLEȘCA RALUCA-MIHAELA

Universitatea „Ovidius” din Constanța

Rezumat: *Dansul popular românesc este un instrument educațional esențial în formarea copiilor, oferind ajutor în dezvoltarea fizică, estetică, identitară și stimulând în același timp spiritul de echipă și respectul pentru tradiții. În lucrarea de față, acesta este prezentat drept o manifestare autentică a moștenirii culturale care oglindește istoria, valorile și sentimentele comune ale poporului român. Cercetarea scoate în evidență metodele pedagogice eficiente utilizate în predarea dansului, cu accent pe îmbinarea elementelor tradiționale și pe stabilirea unei legături emoționale între elevi și cultura națională. Totodată, lucrarea subliniază rolul costumului popular, al muzicii și al coregrafiei în transmiterea autenticității și a farmecului folclorului. Dansul tradițional se dovedește a fi un mijloc valoros de educație și dezvoltare a copiilor, și oferă continuitate valorilor autentice ale folclorului românesc.*

Cuvinte-cheie: *dans popular; educație; patrimoniu cultural; folclor; tradiție; coregrafie; identitate națională;*

1. Introducere

Încă din cele mai îndepărtate timpuri, dansul a captivat popoare din întreaga lume, fiind o parte integrantă a vieții sociale, pe care a acompaniat-o în diversele sale manifestări. Diversitatea și bogăția formelor de dans reușesc să reflecte legătura strânsă cu condițiile de trai, istoria, cultura, muzica, teatrul, ocupațiile fiecărei comunități, și se conturează ca o formă de expresie a conștiinței colective.

În România, statul a încurajat (mai mult sau mai puțin în funcție de schimbările sociale) valorizarea, studiul și promovarea dansului popular. În trecut, dansurile tradiționale românești contribuiau la diferite obiective educative și erau prezente în lecțiile de educație fizică la nivel preșcolar, gimnazial și liceal. Ocupau, de asemenea, un loc important în programa liceelor de coregrafie și a școlilor de artă, pentru a pregăti profesioniști în domeniul artistic și pentru a forma instructori și interpreți de dans popular. Dansul era o practică obișnuită pentru toți, indiferent de vârstă sau gen – copii și bătrâni, bărbați și femei – fiind cea mai accesibilă formă de exprimare a unor trăiri profunde. Acesta reflecta sentimente de venerație împletite cu teamă, entuziasm dus până la epuizare, dar și durerea profundă a pierderii celor dragi, fie ei plecați demult sau recent. În plus, dansul era strâns legat de dorințele comunității, iar prin executarea unor mișcări și gesturi specifice se considera că se pot atrage victorii asupra adversarilor, vânătoare îmbelșugată, ori ploi roditoare pentru culturi.

Dansul tradițional este un instrument educațional puternic și esențial în formarea tinerilor! Acesta oferă profesorilor un domeniu larg de studiu, iar întreaga muncă de educare estetică, fizică și patriotică are la bază obiectivele educației moderne, vizând formarea multilaterală a noii generații. Prin învățarea dansurilor populare, copiii nu doar că se familiarizează cu o expresie de seamă a geniului creativ al poporului român, ci își dezvoltă abilități esențiale pentru a contribui activ la viața comunității și la păstrarea patrimoniului cultural.

2. Dansul popular românesc – patrimoniu cultural și educațional

„Dansul folcloric dezvăluie într-o manieră sinceră și directă aspirațiile și sentimentele oamenilor, el este strâns legat de viața și istoria popoarelor, fiind însoțitor fidel al omului atât în momentele sale de bucurie cât și în cele de mâhnire, el exprimă în același timp caracterul, temperamentul, forța, agerimea, înțelepciunea și umorul poporului.” (Vasilescu, T., Sever T., 1969, p. 9). În prezent, alături de muzică și port, dansul constituie unul dintre elementele definitorii ale culturii tradiționale, reflectând atașamentul profund al românilor față de propria moștenire. Reprezentând o succesiune de mișcări expresive, gesturi și pași executați în ritmul unei melodii specifice, dansul exteriorizează trăirile emoționale ale individului. Acesta poate fi atât o formă de manifestare artistică, cât și un mijloc de divertisment social.

Evoluția artei dansului este rezultatul unui proces istoric și cultural îndelungat, care pornește de la dansurile rudimentare ale omului primitiv și ajunge la formele complexe ale coregrafiei contemporane. Încă din Antichitate, dansul a atins un nivel ridicat de rafinament artistic. Considerat una dintre cele mai timpurii forme de exprimare și comunicare, dansul a fost folosit pentru a transmite emoții, credințe și chiar ritualuri de vânătoare. De-a lungul timpului, a însoțit marile evenimente din viața comunităților, fiind nelipsit din cadrul sărbătorilor și ceremoniilor religioase. Ulterior, dansul a fost integrat în alte forme de artă, având inițial un rol mimetic și acompaniind marii povestitori ai legendelor antice și spectacolele de teatru, unde ocupa un loc secundar pe scenă. Primele mărturii scrise despre existența dansului datează din perioada paleoliticului târziu, iar cu și mai multă certitudine, din epoca neolitică, moment în care oamenii au început să reprezinte pe pereții peșterilor diverse figuri care atestă practica dansului în acele vremuri.

Dansul românesc s-a dezvoltat de-a lungul întregii existențe și evoluții a poporului român, fiind cel mai frecvent întâlnit sub denumirea de dans popular. În vremurile îndepărtate, acesta este o manifestare artistică colectivă, exprimată într-un mod direct, natural și original, remarcându-se prin diversitatea impresionantă a mișcărilor specifice fiecărei regiuni și prin energia, veselia, temperamentul și dinamismul interpretării. Dansurile sunt executate spontan, de întreaga comunitate rurală, indiferent de vârstă, cu ocazia unor evenimente importante, precum nunți, festivaluri, recolte sau chiar rituri funerare. Ele sunt interpretate de oameni simpli, fără instruire specializată, care nu urmăresc o recompensă materială, ci trăiesc dansul ca parte integrantă a vieții cotidiene. Prin intermediul său, sunt exprimate credințele religioase obiceiurile și ritualurile specifice fiecărei comunități. Dansul popular nu a fost inițial o categorie distinctă; abia în Evul Mediu, odată cu apariția claselor sociale, dansurile țărănești au început să fie recunoscute ca atare. Primele mențiuni scrise despre dansul românesc apar în secolul al XV-lea, în cronica lui Grigore Ureche¹⁹, iar în secolul al XIX-lea se realizează primele culegeri etnografice, care includ un număr semnificativ de dansuri populare.

Dansul popular românesc reprezintă o expresie artistică autentică a culturii tradiționale românești. Acesta reunește toate formele de dans generate de creația spirituală populară, fiind strâns legat de muzică și, adesea, de textul literar strigat sau cântat. Transmis din generație în generație, dansul popular este o comoară culturală pe care avem responsabilitatea de a o proteja și de a o transmite mai departe, ca parte esențială a moștenirii noastre naționale. Strâns legat de momentele importante din viața comunității – nunți, botezuri, treceri între anotimpuri sau alte sărbători – dansul popular, prin forme precum hora, sârba, învârtita sau bătuta, devine o celebrare a vieții. Fie că vorbim despre energicele dansuri feciorești din Transilvania, de călușul și brâul din Oltenia și Muntenia, de expresivele dansuri de cuplu specifice Ardealului, de eleganța și grația dansurilor feminine din Oltenia, de dansurile cu o subtilitate ritmică aparte

¹⁹ Grigore Ureche a fost cel dintâi cronicar de seamă al Moldovei, fiind autorul lucrării „Letopisețul Țării Moldovei”, redactată în perioada 1642-1647.

din Moldova sau de horele și geamparalele pline de vitalitate din Dobrogea – ne însuflă respect și încredere față de talentul creativ al poporului nostru. Oamenii de rând sunt cei care au modelat și îmbogățit istoria și moștenirea noastră culturală. Portul popular, cu frumusețea sa incomparabilă, varietatea și bogăția sa, contribuie de asemenea la intensificarea impactului artistic al dansului, situându-se printre cele mai valoroase creații ale artei tradiționale românești.

Dansul tradițional reprezintă o componentă esențială a vieții sociale în comunitățile rurale, asigurând integrarea deplină a individului. Acesta are un caracter colectiv și, așa cum susținea Ovidiu Bârlea, se remarcă printr-o complexitate surprinzătoare și o valoare artistică deosebită, care îl plasează printre cele mai importante expresii coregrafice din Europa. (Ovidiu, B., 1982, p. 11) Documentele istorice din secolul al XVI-lea atestă unicitatea și calitățile excepționale ale acestui dans românesc. Conform relatărilor vremii, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dansul popular a devenit una dintre principalele forme de expresie cultural-educativă. În această perioadă, s-a manifestat un interes activ pentru promovarea dansului românesc alături de stilurile occidentale populare în saloanele epocii, precum valsul, polca și mazurca. În acest context, între anii 1850-1851, Ștefan Emilian a creat și organizat coregrafii precum „Românul” (Călușerul), „Bătuta” (Bătuta Călușerului) și „Banul Mărăcine”, acestea marcând debutul mișcării artistice de amatori.

Dansul popular constituie unul dintre rarele exemple în care două aspecte contrastante se îmbină armonios pentru a contribui la împlinirea spiritualității umane, fiecare având un rol bine definit. Anumite dansuri au ca scop principal integrarea individului în comunitate, punând accent pe subordonarea personalității în favoarea colectivului, în timp ce altele încurajează manifestarea eului, conducând la o amplificare a expresiei individuale a celui care le execută.

3. Importanța educației folclorice și coregrafice la copii

Tezaurul de gândire și simțire acumulat de poporul nostru de-a lungul istoriei, precum și valoarea educativă a tradițiilor strămoșești, au fost amplu studiate și analizate de-a lungul timpului. Personalități marcante ale culturii românești au susținut cu pasiune și perseverență integrarea folclorului în procesul de educație. Dimitrie Cantemir, Ion Budai-Deleanu, Mihail Kogălniceanu, Nicolae Bălcescu, Alecu Russo, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Ovid Densusianu, Tudor Arghezi, George Călinescu și mulți alții au adresat școlii îndemnuri pline de înțelepciune și patriotism, subliniind importanța conservării tradițiilor populare.

Într-adevăr, folclorul, prin valențele sale morale și educative, oferă profesorilor un vast domeniu de studiu și, totodată, un instrument esențial pentru formarea tinerilor. Însă integrarea elementelor zonale ale creației populare trebuie să se facă în strânsă legătură cu ansamblul folclorului național, deoarece folclorul local constituie o parte esențială a acestuia. Cercetarea și valorificarea sa, atât în cadrul instituțiilor culturale specializate și de către cercetători, cât și în procesul educațional desfășurat în școli, reprezintă un demers cultural de mare importanță și o necesitate primordială.

Ce funcții didactice îndeplinește folclorul local în procesul educațional și în activitățile extracurriculare? În primul rând, acesta răspunde cerințelor impuse de principiile educației, punând elevul în contact direct cu sursa cunoștințelor. Elementele de folclor local, alături de aspecte ale istoriei locale, de noțiuni de geografie a satului, comunei sau județului, precum și de informații despre flora și fauna zonei, îndeplinesc atât un rol instructiv, cât și unul educativ. Acest lucru este explicabil, având în vedere că anumite elemente – obiceiuri, tradiții, întâmplări – și anumite expresii sau termeni specifici (toponime, onomastice, regionalisme, structuri lingvistice) sunt deja familiare elevilor, influențându-le direct conștiința și înțelegerea. În același timp, prin această abordare, obiectul, fenomenul sau evenimentele prezentate vor căpăta o putere evocatoare mai mare. Culorile unei epoci trecute se vor contura mai repede în mintea

elevilor. Prin analogie și comparație, aceștia vor extinde cunoștințele dobândite la alte regiuni, convingându-se mai profund de veridicitatea informațiilor transmise de profesori. Drept urmare, învățarea va deveni mai durabilă și mai valoroasă.

Cunoașterea elementelor de cultură materială și spirituală specifice locurilor natale ale elevilor are, de asemenea, implicații educative profunde. Aceasta le oferă oportunitatea de a intra în contact direct cu opere de artă autentice, de a reconstitui condițiile în care oamenii din acele zone au creat valori culturale care au intrat în patrimoniul național, și de a descoperi potențialul creator al regiunii respective. Toate acestea contribuie la dezvoltarea sentimentului de mândrie, conștientizând faptul că sunt urmașii unor oameni care și-au adus contribuția la cultura țării. Astfel, elevii devin conștienți de obligațiile lor de a continua tradițiile, și de a contribui la păstrarea și dezvoltarea patrimoniului cultural. Prin acest proces, patriotismul tinerilor capătă un caracter concret, sporindu-le forța morală și intelectuală. În același timp, se dezvoltă interesul și dragostea pentru studiul patrimoniului folcloric și etnografic local, ceea ce poate duce la inițierea unor activități de cercetare, colecționare și conservare a obiectelor de artă populară. Aceste demersuri pot reprezenta baza formării unor viitori cercetători în domeniu.

Noțiunile și cunoștințele de folclor local sunt abordate în mai multe discipline, însă ele apar cu precădere în programa de limba și literatura română. Manualele școlare conțin cântece populare, balade, proverbe, zicători, ghicitori, strigături și basme, toate reprezentând expresia artistică autentică a poporului român. Aceste creații reflectă spiritualitatea, imaginația și optimismul colectiv. Cu toate acestea, manualele nu oferă întotdeauna îndrumări suficiente pentru a ajuta elevii să pătrundă în profunzime semnificațiile filosofice și etice ale folclorului. Deși aceștia pot memora ușor versuri și elemente ale construcției literare populare, nu își formează întotdeauna o imagine clară și concretă asupra fenomenului folcloric în contextul actual. Explicațiile teoretice din manuale sunt uneori simpliste sau neclare, iar exemplele oferite sunt insuficiente și lipsite de expresivitate. Dacă în cadrul orelor de limba și literatura română elevii dobândesc cunoștințe despre genurile și speciile creației literare populare, despre istoria folcloristicii românești și despre elementele teoretice generale ale folclorului, aceste informații pot fi completate prin activități extracurriculare.

În trecut, în cadrul lecțiilor de educație fizică, elevii aveau oportunitatea de a învăța dansuri populare, pe care le valorificau în formațiile artistice ale școlii sau ale căminului cultural, cu prilejul diverselor concursuri și manifestări cultural-artistice. Astăzi, aceste tradiții se mai păstrează în ansambluri folclorice, școli de dans, tabere tematice și evenimente dedicate promovării culturii tradiționale. Pe lângă dansuri, elevii învățau și strigăturile și chiuiturile specifice jocului popular, acestea fiind elemente esențiale ale tradiției. Aceste aspecte erau completate de cunoștințele dobândite la orele de literatură. Deși nu mai sunt parte integrantă a programului școlar, activitățile de acest tip continuă să contribuie la dezvoltarea armonioasă și multilaterală a celor pasionați de folclor, îmbogățindu-le universul cultural și spiritual.

4. Lecții coregrafice practice pentru copii

Organizarea lecțiilor este gândită astfel încât să corespundă nevoilor și aptitudinilor elevilor, având o structură flexibilă ce permite adaptarea la diverse categorii de vârstă și niveluri de pregătire. Aceasta urmărește două obiective principale:

- Furnizarea unui repertoriu reprezentativ pentru fiecare regiune, util în cadrul spectacolelor, serbărilor și concursurilor.
- Propunerea unor dansuri accesibile, atât din punct de vedere al pașilor, cât și al melodiei, care pot fi interpretate în diferite contexte, precum excursiile, taberele, festivalurile organizate de Ziua Națională sau alte activități. În acest sens, dansuri precum Coasa, Hora în perechi, Beștepeanca, Oița, Hațegana, Sireghea, Hora Mare (ce poate fi jucată pe melodia

„Hora Unirii”), Zdroboleanca sau Pomulețul sunt incluse pentru a susține acest demers. De asemenea, lecțiile conțin și versuri pentru anumite dansuri, facilitând integrarea acestora în diverse activități.

La baza organizării și desfășurării orelor de coregrafie pentru copii stă principiul educativ, care susține unitatea dintre educație și învățare. În cadrul acestui proces pedagogic, copiii nu doar că dobândesc cunoștințe și își dezvoltă deprinderi și abilități specifice dansului, ci își formează totodată perspective asupra lumii și își îmbunătățesc trăsăturile de caracter. Artă coregrafică se dovedește a fi un instrument valoros pentru îndeplinirea obiectivelor educaționale și oferă numeroase oportunități de formare a personalității și de cultivare a gustului pentru frumos. Pentru practicanți, dansurile populare românești au o valoare deosebită din perspectiva dezvoltării fizice:

- corectează postura;
- conferă grație și agilitate mișcărilor;
- activează funcțiile vitale ale organismului, în special respirația și circulația;
- contribuie la întărirea musculaturii și la creșterea elasticității;
- ajută la coordonarea armonioasă a mișcărilor.

Practicanții devin mai siguri, mai eleganți și mai naturali în gesturi, atât pe scenă, cât și în viața de zi cu zi. Dansurile de grup dezvoltă spiritul de echipă, optimismul, reflexele rapide, prezența de spirit și măiestria artistică, alături de o bună organizare și stăpânire de sine. Dansurile tematice, în care dansatorii interpretează diverse personaje, contribuie la stimularea imaginației și a spiritului analitic. În procesul de învățare și perfecționare a unui dans sau a unui spectacol, copilul își exersează memoria, răbdarea, perseverența și simțul responsabilității. Respectul pentru propria muncă, dar și pentru contribuția întregului colectiv devine o lecție valoroasă.

Un accent deosebit este pus pe elevii din ciclul primar, deoarece această etapă este fundamentală pentru formarea personalității, dezvoltarea spirituală, afirmarea de sine și construirea unei viziuni asupra lumii. Creativitatea coregrafică reprezintă un instrument valoros pentru dezvoltarea armonioasă a copiilor, întrucât coregrafia îmbină în mod unic muzica, ritmul, artele plastice, teatrul și expresivitatea mișcărilor. Cursurile de dans din școala primară au o importanță deosebită, deoarece în această etapă a dezvoltării copilului există un potențial ridicat pentru însușirea și perceperea dansului și muzicii. Copilăria oferă oportunități valoroase, însă acestea se pierd ireversibil odată cu trecerea timpului, de aceea este esențial să fie valorificate cât mai eficient în primii ani de școală.

Pe lângă beneficiile fizice, cursurile de dans contribuie la menținerea unei posturi corecte, la formarea unor deprinderi esențiale de etichetă și comportament social adecvat, precum și la dezvoltarea unor abilități actoricești. Cunoașterea și înțelegerea dansurilor specifice diferitelor culturi și epoci este la fel de relevantă precum studiul istoriei și al evoluției artei, deoarece fiecare națiune își exprimă sufletul, tradițiile și caracterul prin dansurile sale. În acest sens, învățarea dansurilor tradiționale ar trebui să fie considerată la fel de necesară ca studiul limbii materne, al cântecelor și al obiceiurilor populare, deoarece acestea reflectă esența identității etnice și a valorilor culturale transmise de-a lungul secolelor.

Repertoriul vast al dansurilor populare românești, care include mișcări de la cele mai simple până la elemente tehnice de mare dificultate, ajută la formarea unor deprinderi complexe și la o înțelegere profundă a diversității culturale din fiecare zonă folclorică a țării. Învățarea progresivă a acestor mișcări le dezvoltă copiilor voința, capacitatea de a depăși dificultățile și timiditatea – calități esențiale pentru a aborda dansuri complexe precum Călușul, Fecioreasca sau Brăul.

5. Elemente tradiționale și metode pedagogice în predarea dansului popular

Acest capitol analizează atât importanța elementelor tradiționale în predarea dansului popular, cât și strategii pedagogice eficiente pentru a transforma lecțiile într-o experiență educațională captivantă și plină de semnificații culturale. Se va pune accent pe exemple practice, precum organizarea atelierelor de dans, utilizarea costumelor autentice în timpul orelor, și crearea unei conexiuni emoționale între copii și tradițiile românești.

În contextul actual de dezvoltare socio-economică, culturală și educațională, formarea artistică și creativă a tinerei generații capătă o importanță deosebită. Societatea are o nevoie tot mai mare de indivizi creativi, inteligenți și capabili să rezolve independent provocările emergente, să adopte soluții neconvenționale și să le implementeze cu succes. Acest lucru impune adoptarea unor noi metode educaționale și abordări inovatoare în educația artistică, ca bază esențială pentru dezvoltarea personală ulterioară. Analiza educației artistice în școli relevă o discrepanță între potențialul coregrafiei ca metodă educațională și aplicarea sa practică, care rămâne adesea insuficient exploatată. Multe instituții de învățământ pun accentul pe transmiterea cunoștințelor, neglijând dezvoltarea emoțională și morală a elevilor, deși arta coregrafică oferă oportunități remarcabile în acest sens. Coregrafia stimulează percepția vizuală, auditivă și motrică, contribuind la sensibilizarea artistică a copiilor. De asemenea, ea reduce oboseala mentală și oferă un impuls suplimentar activității cognitive, facilitând astfel o dezvoltare echilibrată și armonioasă a celor mici.

Predarea dansului la copiii din ciclul primar ar trebui să se bazeze pe joc, acesta fiind integrat în mod organic în lecție. Jocul nu trebuie perceput ca o recompensă sau ca o pauză după efortul depus, ci ca un proces care generează motivație și implicare activă în învățare. Exercițiile și jocurile de dans, atent selectate și organizate, stimulează interesul copiilor și le cresc capacitatea de concentrare. Antrenamentul coregrafic presupune o activitate fizică intensă, însă aceasta, pentru a avea valoare educațională, trebuie combinată cu exerciții de creație, gândire și expresie emoțională. Rolul profesorului este de a cultiva dorința de autoexprimare creativă, de a ghida elevii în gestionarea emoțiilor și în aprecierea frumuseții artistice. Atunci când lucrăm cu copiii este esențial să cunoaștem caracteristicile specifice vârstei lor, deoarece acestea influențează atât conținutul, cât și direcția antrenamentului.

Elevii din ciclul primar, de exemplu, au o dezvoltare musculară insuficientă, ceea ce îi face să obosească rapid în timpul activităților fizice. Din cauza musculaturii slabe a spatelui, le este dificil să își mențină corpul într-o poziție încordată pentru o perioadă îndelungată. În acest context, profesorul trebuie să acorde o atenție deosebită întăririi musculaturii și formării unei posturi corecte și stabile. Totodată, sistemul respirator și cel cardiovascular al copiilor sunt încă în dezvoltare, ceea ce impune o gestionare atentă a efortului fizic. Alternarea ritmurilor – rapid, moderat și lent – este esențială pentru a preveni suprasolicitarea și pentru a susține o dezvoltare armonioasă. De asemenea, copiii au un aparat senzorial și analitic insuficient dezvoltat, ceea ce afectează sensibilitatea vizuală, auditivă, musculară și vestibulară. În plus, percepția lor este imperfectă: nu pot asculta muzică pe durate lungi, nu identifică precis mișcările, și întâmpină dificultăți în orientarea spațială. Prin urmare, dezvoltarea simțurilor, îmbunătățirea abilităților senzoriale și a percepției trebuie să fie obiective fundamentale ale antrenamentului.

În cadrul procesului de predare, vor fi prezentate următoarele elemente:

Noțiuni legate de desfășurarea dansului în spațiu:

- Formații în dansul popular românesc (cerc, semicerc, coloană, linie, șiruri);
- Ținuta brațelor: lanț de brațe (jos, îndoite, sus, încrucișate la spate), brațele pe umeri, ținuta de brâu, lateral de mână jos;
- Punctele de orientare.

Elemente de bază:

- Pozițiile picioarelor: de așteptare, poziția a I-a, a I-a întoarsă, a II-a, a II-a paralelă, a III-a, a IV-a, a IV paralelă, a V-a, a VI-a;
- Pași de dans: succesivi, laterali, alergați, sălțați;
- Bătăi cu un picior în podea.

Exerciții ritmice

Inițial, exercițiile ritmice sunt simple, pornind de la bătăi din palme pe un tempo stabil. Treptat, complexitatea crește prin modificarea tiparului ritmic al aplaudatului. Pentru a spori atractivitatea activității, se pot introduce elemente de joc – alternarea între fete și băieți, schimbarea pozițiilor între rânduri – ceea ce stimulează interacțiunea și implicarea. Ulterior, se adaugă mișcări sincronizate cu ritmul bătăilor din palme, precum călcături, rotații ale trunchiului, mișcări ale brațelor, capului și umerilor. De obicei, aceste elemente sunt integrate în mici compoziții ritmico-dansante, pe care copiii le îndrăgesc în mod deosebit, mai ales dacă sunt însoțite de jocuri și competiții. Orele de ritmică se desfășoară o dată pe săptămână, oferind elevilor ocazia de a-și dezvolta coordonarea, expresivitatea și simțul ritmului într-un mod plăcut și interactiv.

Exemple de jocuri:

- *Hora Mare*
- *Alunelul*
- *Sârba*
- *Beștepeanca*

Toate elementele menționate anterior vor fi predate unei clase de copii mici, începători, iar pe măsură ce aceștia evoluează, se va putea trece la predarea unor jocuri populare mai avansate, din diferite zone, care vor implica o dificultate mai mare în coregrafie și coordonare. De exemplu:

- Oltenia (*Trei Păzește, Mereul, Brâul Oltenesc*)
- Moldova (*Coasa, Arcanul, Polobocul*)
- Dobrogea (*Sârba de la Enisala, Joc Bătrânesc de la Niculițel*)
- Muntenia (*Bătuta, Sârba de la cinci*)

De asemenea, predarea dansului popular copiilor înseamnă nu doar învățarea mișcărilor, ci și a unor aspecte importante, precum:

Postura corpului

Ținuta este dreaptă și mândră, exprimând eleganță și siguranță. Capul se menține întotdeauna drept, iar privirea dansatorilor este îndreptată către direcția mișcării. Umerii joacă un rol semnificativ, având inițial o poziție dreaptă și relaxată. Pe parcursul dansului, aceștia se mișcă vizibil, urcând și coborând, conferind dinamism și expresivitate fiecărui pas. Lecția de dans este organizată în așa fel încât atenția este concentrată pe detalii precum numărul de pași în direcții specifice, flexarea genunchilor, ținuta corectă a brațelor și alinierea armonioasă a întregului corp.

Costumul

Portul tradițional al neamului românesc surprinde de la prima privire. Frumusețea sa aparte fascinează și încântă. Liniile generale ale portului sunt simple și impunătoare, dar în același timp, bogăția culorilor, împodobirile florale și motivele decorative, asemenea pajiștilor noastre, îi conferă un farmec aparte. Portul reflectă sufletul românesc, înclinat spre lumină,

bucurie și voie bună. Motivul decorativ al portului este o mărturie a creativității și talentului poporului român. Acest gust estetic nu este altceva decât rodul iscusinței minții, al sensibilității inimii și al înțelepciunii comunității românești, care a înțeles că prima formă de identitate între popoare este reprezentată de înfățișare. Portul tradițional este o moștenire valoroasă lăsată de strămoșii noștri, îmbogățită de-a lungul multor generații. Această comoară culturală are o vechime impresionantă, iar izvoarele istorice sugerează că era deja bine conturată în jurul anului 1000 î.Hr., fiind purtată de strămoșii care locuiau pe teritoriile noastre actuale și în întreaga Peninsulă Balcanică.

Portul tradițional românesc, în trăsăturile sale, este aproape uniform în întreaga țară. Diferențele constau doar în detalii, precum variațiile de formă, croială, culori, sau în modul în care sunt dispuse ornamentele. Așa cum cântecele, jocurile, zicătorile și proverbele sunt adaptate unui anumit loc sau ținut, la fel și portul reflectă identitatea specifică a unui sat, a unei văi sau a unei regiuni prin motivele și paleta de culori aleasă. Porturile montane, de exemplu, se diferențiază de cele de câmpie, fiecare fiind adaptat condițiilor specifice de mediu. La munte, unde temperaturile sunt mai scăzute, hainele sunt mai lungi, strânse pe corp, aproape înfășurate, pentru a oferi căldură. În schimb, în zonele de câmpie, unde soarele este intens, hainele sunt mai scurte, mai largi și mai lejere, pentru a asigura confortul necesar.



Fig. 1. Țărani din Argeș, Muntenia. Enăchescu, A. (2006). *Portul popular românesc*. Craiova: Scrisul Românesc S. A., p. 37



Fig. 2. Țărăncă din Dobrogea. Enăchescu, A. (2006). *Portul popular românesc*. Craiova: Scrisul Românesc S. A., p. 59



Fig. 3. Tineri din Câmpulung, Bucovina. Enăchescu, A. (2006). *Portul popular românesc*. Craiova: Scrisul Românesc S. A., p. 83

Muzica și notarea dansurilor

Melodiile dansurilor vor fi prezentate în partitură completă pentru pian, facilitând acompaniamentul corect, iar dansurile vor fi notate conform sistemului utilizat de Institutul de Etnografie și Folclor. Mișcările se încadrează, în general, în valori de timp simplu (pătrimi) și timp jumătate (optimi), iar câteva dansuri conțin pași de doime, mai ușor de învățat, precum Oița și Hora mare de mînă:



Fig. 4. *Oița*. Georgescu, C. (1984). *Jocul popular românesc*. București: Editura muzicală, p. 384



Fig. 5. *Hora mare de mînă* (1969), Ciornei, A. & Rădășanu, M. (1981). *Jocuri populare Bucovinene*. Suceava: Tipografia Suceava, p. 245

6. Concluzii

Dansul popular românesc este mai mult decât o simplă activitate artistică. Este un mijloc de transmitere a valorilor culturale și o formă de educație. Activitățile prezentate, de la exercițiile de bază până la dansurile specifice fiecărei regiuni, contribuie nu doar la dezvoltarea abilităților fizice și ritmice ale elevilor, ci și la formarea unei identități culturale autentice. Pe termen lung, acest demers educațional deschide drumul către aprofundare, iar odată ce copiii avansează, noi provocări și dansuri mai complexe pot fi introduse, consolidând astfel legătura lor cu folclorul românesc.

Bibliografie

Cărți

- Bîrlea, O. (1974). *Istoria folcloristicii românești*. București: Editura enciclopedică română
- Bîrlea, O. (1982). *Eseu despre dansul popular românesc*. București: Cartea Românească
- Ciornei, A. & Rădășanu, M. (1981). *Jocuri populare Bucovinene*. Suceava: Tipografia Suceava
- Enăchescu, A. (2006). *Portul popular românesc*. Craiova: Scrisul Românesc S. A.
- Georgescu, C. (1984). *Jocul popular românesc*. București: Editura muzicală
- Peneș, N. & Ichim, M. (1973). *Caiet de etnografie și folclor*. Buzău: Asociația de Etnografie și Folclor
- Rădășanu, M. & Mociani, V. (1971). *Caiet de lucrări practice pentru dansuri populare românești și gimnastică modernă*. București: Centrul de multiplicare al Universității din București
- Ureche, G. (1997). *Letopisețul țării Moldovei*. Chișinău: Litera
- Vasilescu, T. & Sever, T. (1969). *Folclor coregrafic românesc*. București: Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă

Surse electronice

<https://urok.1sept.ru/articles/602763>

Audiția muzicală, o modalitate eficientă de înfăptuire a educației și culturii muzicale a elevilor

PUȘCAȘU MARIA

Universitatea „Ovidius” din Constanța, Facultatea de Arte

Rezumat: *Audiția este considerată o formă de introducere în viața muzicală care s-a practicat cu mult succes în învățământul românesc. Audiția poate fi considerată o metodă și totodată un mijloc esențial de realizare a educației muzicale, având un statut recunoscut în pleiada disciplinelor din planurile de învățământ. Noul curriculum optează pentru o educație muzicală orientată preferențial spre valorificarea laturii artistice, care să elimine mimetismul academic în favoarea unei educații de tip pragmatic. Echilibrul optim între „a ști” și „a face”, între „a cunoaște” și „a aplica” în educația muzicală, impune caracterul formativ al acesteia.*

Cuvinte cheie: audiție muzicală; educație muzicală; metodă didactică; elev; profesor;

1. Introducere

Audiția este considerată o formă de introducere în viața muzicală care s-a practicat cu mult succes în învățământul românesc. Audiția poate fi considerată o metodă și totodată un mijloc esențial de (Aldea, Georgeta. Munteanu, Gabriela. 2001. *Didactica educației muzicale în învățământul primar*, Editura Didactică și Pedagogică, București, p. 113) realizare a educației muzicale, având un statut recunoscut în pleiada disciplinelor din planurile de învățământ.

Ascultarea constituie una dintre cele mai eficiente activități muzicale, prin mijlocirea căreia elevii, de la cele mai mici vârste școlare, iau contact direct cu arta sunetelor. Elevilor le place să asculte muzică și diferite surse sonore fără însă a înțelege în mod conștient limbajul muzical.

De aici apare necesitatea ascultării muzicii în mod conștient, ceea ce înseamnă a desfășura o activitate intelectuală bazată pe cauzalitate. Astfel, elevul trebuie să știe de ce ascultă anumite lucrări muzicale, ce trebuie să urmărească prin ascultare, ce trebuie să descopere prin ascultare, de ce-i place să asculte anumite lucrări muzicale etc.

Audiția muzicală trebuie înțeleasă ca un dublu aspect: ca o modelare structurală și informațională prin mediul ambiant sonor, activitate numită de obicei ascultare; ca o activitate complexă, cu rol de îmbogățire a informației culturale, și cu funcția cathartică, activitate numită audiție muzicală propriu-zisă. (Aldea, Georgeta. Munteanu, Gabriela. 2001. *Didactica educației muzicale în învățământul primar*, Editura Didactică și Pedagogică, București, p. 113)

1. Caracterul formativ al disciplinei Educație Muzicală

Noul curriculum optează pentru o educație muzicală orientată preferențial spre valorificarea laturii artistice, care să elimine mimetismul academic în favoarea unei educații de tip pragmatic. Echilibrul optim între a ști și a face, între a cunoaște și a aplica în educația muzicală, impune caracterul formativ al acesteia. *Se impune alegerea acelor modalități care să ducă la progres și perfecționare, la creșterea randamentului muzicalizării și formării prin muzică, modalități valabile azi și acceptate de elevii de azi* (Ilea, Anca, Stoica, Magdalena,

Petre Beatrice. 1996. *Metodica pentru clasele a XI-a*, București: Editura Didactică și Pedagogică, p. 63)

În ceea ce privește audiția muzicală, pe baza prelucrării ideilor metodologice înaintate, a adaptării lor creatoare la nevoile școlii actuale, precum și a îmbogățirii cu noi cuceriri metodice, dobândite prin munca de cercetare științifică și de experimentarea la catedră, în ora de educație muzicală, după opinia Anei Motora-Ionescu, trebuie să ținem cont de următoarele principii:

- principiul dezvoltării senzoriale, concretizat în necesitatea dezvoltării vocii și auzului muzical, a simțului ritmic, melodic și armonic a tuturor facultăților senzoriale, prin care poate fi perceput limbajul muzical;
- principiul dezvoltării intelectuale, concretizat în necesitatea înțelegerii conștiente a limbajului muzical, în așa fel încât elevii să poată opera cu el în mod activ și independent în cântare, în ascultare, în creație și în alte activități muzicale;
- principiul educației estetice ce se concretizează în necesitatea orientării întregului proces al educației muzicale prin dezvoltarea sentimentelor estetice, în strânsă legătură cu cele morale, frumosul și binele apărând într-o permanentă interacțiune.

2. Principii didactice ale disciplinei Educația muzicală

Din perspectiva activităților de educație muzicală, profesorul de educație muzicală poate optimiza atingerea obiectivelor propuse, ținând cont și de următoarele principii didactice expuse de pedagogul Vasile Vasile în lucrarea sa *Metodica educației muzicale*:

- principiul accesibilității și respectării particularităților psihice, capătă pentru educația muzicală caracteristici speciale, care țin nu numai de înțelegerea, sau de comprehensiunea intelectuală a elevului, dar și de capacitățile lui interpretative, vocale și/sau intelectuale, de posibilitățile de receptare a unor lucrări propuse, de decodare a unor elemente de limbaj etc.;
- principiul corelării optime dintre concret și abstract, dintre intuitiv și logic, ce pornește de la necesitatea contactului direct, nemijlocit, cu fenomenul muzical abordat, deoarece muzica nu se poate însuși decât printr-o intuiție tot mai complexă și mai profundă, prin audiție și prin cântare;
- principiul însușirii conștiente și active a cunoștințelor și deprinderilor muzicale ce provine din psihologia învățării, fiind sintetizat de Jean Piaget (creatorul teoriei dezvoltării cognitive). El impune depășirea fazei de învățare pe de rost a unor definiții, reguli, formule, de reflectare și reproducere a unor cunoștințe din diferite domenii ale cunoașterii, elevul fiind considerat de învățământul modern nu atât un obiect, cât un subiect al propriei deveniri. Numai o însușire conștientă și activă a cunoștințelor și deprinderilor poate asigura realizarea celor mai importante obiective ale disciplinei: dezvoltarea capacităților interpretative și de receptare a muzicii și a sensibilității, fanteziei, imaginației și creativității elevilor.
- principiul realizării estetice pornește de la constatarea că o lucrare muzicală influențează universul spiritual al omului în formele sale cele mai complexe și mai profunde: dispoziții și stări sufletești, emoții și gusturi artistice, sugestii și perspective inedite asupra unor probleme esențiale ce frământă mintea omenească, atitudini voliționale, morale, religioase și civice.

Acest principiu este, de fapt, specific educației muzicale, artei în general, ce se poate aplica și la nivelul altor discipline. *Aplicarea acestui principiu în muzică este evidentă și necesară datorită specificului disciplinei în cadrul artei curriculare și ca artă în sine. Orice activitate cu specific muzical nu poate fi considerată realizată și nu și-a atins obiectivul decât în momentul în care putem spune că a fost și o realizare estetică. Acest principiu este principalul argument în favoarea realizării estetice ca principiu călăuzitor la toate obiectele de învățământ și în mod specific și particular la nivelul educației muzicale și la celelalte arte.*

(Șerfezi, Ion. 1973. *Metodica predării muzicii la clasele I-IV*, București: Editura Didactică și Pedagogică. p. 34)

Ascultarea constituie una dintre cele mai eficiente activități muzicale, prin mijlocirea căreia elevii, încă de la cele mai mici vârste școlare iau contact direct cu arta sunetelor. Elevilor le place să asculte muzică și diferite surse sonore fără însă a înțelege în mod conștient limbajul muzical.

De aici apare necesitatea ascultării muzicii în mod conștient, ceea ce înseamnă a desfășura o activitate intelectuală bazată pe cauzalitate. Astfel, elevul trebuie să știe de ce ascultă anumite fapte sonore, ce trebuie să urmărească prin ascultare, ce trebuie să descopere prin ascultare, de ce-i place să asculte anumite lucrări muzicale etc.

3. Principii formative ale audiției muzicale

Audiția muzicală trebuie înțeleasă ca un dublu aspect: ca o modelare structurală și informațională prin mediul ambiant sonor, activitate numită de obicei ascultare; ca o activitate complexă, cu rol de îmbogățire a informației culturale, și cu funcția cathartică, activitate numită audiție muzicală propriu-zisă. (Aldea, Georgeta, Munteanu, Gabriela, op. cit., p. 113.)

În ceea ce privește primul aspect, audiția muzicală are în vedere ascultarea sonorităților din lumea înconjurătoare: sunete vorbite, interpretate cu vocea sau cu instrumente, zgomote cu timbruri diferite. Astfel de activități contribuie la formarea deprinderilor necesare însușirii elementelor limbajului muzical precum și la dezvoltarea auzului acustic muzical. Audiția muzicală propriu-zisă are în vedere formarea capacității de a audia lucrări muzicale, formarea deprinderii de analiză și observare a elementelor de limbaj muzical, formarea deprinderii de relaxare prin muzică, familiarizarea și memorarea repertoriului muzical.

Este necesară utilizarea ambelor forme de audiție în educația muzicală a elevilor: ascultarea sonorităților înconjurătoare, în care vor recunoaște sunete diferite în ceea ce privește calitatea sau producerea lor, cât și audiții muzicale propriu-zise, cu valoroase valențe instructiv-educative.

Audițiile muzicale sunt foarte îndrăgite de elevi dacă au un conținut corespunzător nivelului lor de dezvoltare muzicală și dacă sunt adecvate particularităților lor de vârstă. Ele pot fi realizate prin ascultarea unor cântece frumoase, interpretate de către cadrul didactic sau audierea unor cântece înregistrate pe diverse suporturi audio sau video.

Scopul audițiilor este de a dezvolta dragostea elevilor pentru adevăratele valori artistice muzicale.

În legătură cu eficiența audiției în activitatea muzicală se impun respectarea câtorva condiții:

- realizarea unor selecții a pieselor de audiat, pe baza unor criterii bine stabilite, ca și în cazul alegerii cântecelor, și anume accesibilitatea, valoarea estetică și educativă, precum și concordanța cu subiectul lecției;
- documentarea prealabilă a profesorului pentru audiție, atât în ceea ce privește arta muzicală, cât și în alte specialități în scopul stabilirii unor corelații;
- asigurarea unor condiții necesare desfășurării audițiilor muzicale care se referă la verificarea locului unde se va desfășura audiția, a aparatelor, a suporturilor auditive.

În ceea ce privește lucrările muzicale de audiat, ele trebuie să fie: atractive, valoroase, accesibile înțelegerii elevilor, îmbogățite calitativ permanent.

Repertoriul audițiilor poate fi constituit din : cântece din folclorul copiilor sau din creația pentru copii, jocuri muzicale, creații corale, lucrări vocale sau instrumentale din muzica universală și românească.

Din punct de vedere metodic, o audiție muzicală cuprinde :

- a. Activități introductive

- b. Desfășurarea audiției
- c. Comentarea audiției.
- d. Reluarea audiției e,
- e. Încheierea audiției

Activitățile introductive au în vedere asigurarea unui moment de liniște, premergătoare audiției, ceea ce implică și o relaxare, prielnică receptării muzicale. În scopul sensibilizării elevilor, se va asigura captarea atenției acestora printr-o povestire, un tablou, un portret, o conversație etc.

Pentru o cât mai bună desfășurare a audiției trebuie anunțat titlul lucrării, autorul ei și interpretii. Excepțiile apar atunci când dorim să punem elevii în situația de a recunoaște și de a-și aminti aceste elemente, dacă ele au făcut efectul unei audiții mai vechi. Se va folosi un vocabular adecvat lucrării și accesibilității elevilor. Experiența a demonstrat eficiența includerii în acest moment a unor informații succinte și relevante despre autor și operă. În același moment intră și formularea sarcinii pe care o au de îndeplinit elevii, care trebuie să fie clară, concisă și să nu stingherească procesul auditiv propriu-zis, ci dimpotrivă, să-l stimuleze. *Audierea lucrării echivalează cu depistarea imaginilor muzicale cuprinse în lucrarea propusă.* (Vasile, Vasile. 2002. *Metodica educației muzicale*, București: Editura Muzicală. p. 214.)

Cheia acestui instrument este stimularea ascultării conștiente a fragmentului muzical și respectarea unei liniști depline. Este necesară stimularea atenției auditive care să favorizeze percepția și emoțiile artistice, ce va avea ca rezultat formarea deprinderii de ascultare conștientă și, în același timp, dezvoltarea gustului estetic.

Comentarea audiției reprezintă faza următoare care nu va lipsi din activitate. După o scurtă pauză psihologică ce va precede audiția, se va purta o conversație privind caracterul piesei, destinația, structura ei etc. Aici este momentul în care elevii vor fi sprijiniți să-și exprime propriile impresii declanșate de muzica audiată.

O importanță deosebită trebuie acordată însușirii unor elemente de limbaj verbal specifice muzicii, în lipsa lor elevii neavând curajul să participe la comentarea pieselor audiate.

Antrenarea lor în aceste comentarii este condiționată de profunzimea percepției din timpul audiției, dar și de stăpânirea limbajului prin care să-și exprime propriile impresii.

Cadrul didactic va avea în vedere coordonarea comentării audiției pentru a nu degenera în discuții în afara subiectului și va evita laturile teoretizante, insistând asupra imaginilor proprii muzicii. Ea trebuie să reprezinte momentul trecerii de la emoțional la rațional. Comentariile elevilor pot avea în vedere elemente specifice ale lucrării audiate: asemănări și deosebiri între lucrarea audiată și altele cunoscute de ei, aspecte privind genul de muzică, forma piesei, caracterul vocal sau instrumental, modalități de exprimare artistică etc.

Reluarea audiției se impune pentru întoarcerea de la rațional la emoțional. Se pot reaudia fragmente caracteristice sau întreaga piesă, fie sub forma exercițiilor, fie sub forma jocurilor de cunoaștere. Reaudierea reprezintă o fază superioară de receptare, îmbogățită prin relevarea unor aspecte discutate, dar și de reabordare a ceva cunoscut. Revenirea într-o altă activitate asupra aceleiași audiții are avantaje, asigurând progresul în dezvoltarea capacităților de receptare a elevilor. Se vor avea în vedere aspecte inedite, ținând cont că *o operă de artă este o sursă inepuizabilă de semnificații.* (Vasile, Vasile. 2002. *Metodica educației muzicale*, București: Editura Muzicală. p. 215)

Încheierea activității este un moment dedicat recomandărilor de lecturi suplimentare și audițiilor mediatizate, formularea unor concluzii ale activității ce urmăresc ancorarea audiției în lanțul altor activități culturale.

Practica a evidențiat că audiția muzicală poate fi integrată în procesul educativ, atât ca mijloc demonstrativ, cât și ca lecție de sine stătătoare.

În ceea ce privește primul mod de integrare în cadrul activității de învățare, audiția poate înlocui cântarea model, să exemplifice un element de limbaj, să ofere un alt mod de interpretare, să ilustreze aspecte ale creației unor compozitori.

4. Concluzii

În concluzie, *ținta finală a audiției rămâne contactul direct cu muzica, cu autenticele valori ale acestei arte și formarea la elevi a unor deprinderi superioare de receptare și de formare a unei concepții estetice.* (Vasile, Vasile. 2002. *Metodica educației muzicale*, București: Editura Muzicală. p. 216.)

Reforma conferă învățământului românesc mai multă libertate și inițiativă în actul educațional. Noul curriculum face loc efectiv opțiunilor elevilor, părinților și cadrelor didactice și permite o reală adaptare la cerințele comunității sociale. Astfel orientat, actul educațional stimulează valorificarea aptitudinilor elevilor, a vocației, a talentului, încurajând competiția, imaginația, comunicarea, asumarea de responsabilități, orientând cadrul optim de formare a unei personalități complete și complexe.

Calitatea muncii profesorului cât și a elevilor în procesul de învățământ, este în funcție de metodele de predare și de învățare; *ele constituie o sursă însemnată de creștere a eficacității și eficienței învățământului.* (Cerghit, Ion, T. T., Popescu, I. Vlăsceanu. 1996. *Didactica-Manual pentru clasa a X-a*, București: Editura Didactică și Pedagogică, p. 77)

Bibliografie

- Aldea, Georgeta, Munteanu, Gabriela. 2001. *Didactica educației muzicale în învățământul primar*, București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Ilea, Anca, Stoica, Magdalena, Petre Beatrice. 1996. *Metodica pentru clasele a XI-a*, București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Șerfezi, Ion. 1973. *Metodica predării muzicii la clasele I-IV*, București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Vasile, Vasile. 2002. *Metodica educației muzicale*, București: Editura Muzicală.

Arta actorului - valoarea educațională în nonformal și în educația formală

SOLOM LOREDANA-MARILENA

Clubul copiilor Năvodari/Palatul copiilor Constanța

Rezumat: *Lucrarea de față își propune să abordeze problematica și rolul disciplinei Arta-actorului în contextul procesului educațional, în secolul XXI. Atât în cadrul școlilor și aici vorbim de educația formală, învățământul obligatoriu, structurat, organizat și proiectat pe ani de studiu, discipline cu caracter obligatoriu, în cadrul grădinițelor, școlilor și liceelor, în România, dar și în unele țări europene, cât și în cadrul procesului educațional nonformal, din țara noastră, prin instituțiile aflate în subordinea Ministerului Educației și Cercetării, reprezentate de palatele și cluburile copiilor din țară, în care elevii au acces gratuit la educația nonformală. În lucrarea de față vom avea ocazia să descoperim tendința general- europeană de a introduce în disciplinele cu caracter obligatoriu, din învățământul formal, metode și mijloace de învățământ specifice Artei-actorului. Pentru sistemul nostru educațional, vorbim de proiectarea didactică pentru fiecare disciplină școlară de studiu ce urmărește interdisciplinaritatea, integrarea unor metode, mijloace de învățământ, de evaluare și din alte arii curriculare.*

Cuvinte cheie: *interdisciplinaritate, istorie cultural-artistică, valoare națională prin proiecte culturale, rolul teatrului în educarea și formarea elevilor, viitorii reprezentanți ai societății.*

1. Introducere

Despre rolul educației nonformale și despre influențele educaționale pe care aceasta le poate genera educabililor găsim referiri în publicațiile de specialitate de pedagogie. Vorbim în acest caz de influențe de natură educațională ce se pot realiza în afara orelor de clasă sau în afara școlii. Sigur, acestei forme de educație îi corespunde o anumită specificitate, obiectivele/competențele generale, activitățile de învățare, metodele și mijlocele de învățământ ce vor fi diferite prin comparație cu cele din educația formală.

Pornind de la structura educației nonformale, vom descoperi că o caracteristică principală a acesteia este aceea că are un statut opțional, oferindu-le astfel copiilor posibilitatea parcurgerii unor discipline diferite față de cele din educația formală. „Le oferă posibilitatea de a se îndrepta către acele discipline de studiu care să răspundă unor nevoi, aspirații educaționale, în funcție de aptitudinile fiecăruia, interesul sau motivația. Acest lucru le conferă un grad mai mare de atractivitate, lipsindu-le exigențele celor din învățământul formal. Rolul elevului este unul activ, implicarea emoțională și cognitivă fiind mare. Se vorbește de un grad mare de conexiune între util și plăcut” (Frunză V., 2013, pp 57-58)

Desfășurându-se într-un cadru și context permisiv, elevul este degrevat de orice constrângere de a greși, fiindu-i permisă inițiativa, stimulându-se cooperare, fapt care elimină teama de eroare, de critică, de comparație, de notare/catalogare în bun sau mai puțin bun. Catalogul este un instrument cu care profesorul din nonformal lucrează pentru a face prezența, nu și pentru a face notări, a acorda calificative/note etc.

În cazul educației nonformale vorbim de un curriculum elaborat de cadrul didactic, care nu trebuie să fie inspirat sau preluat după cel din educația formală. Această permisivitate și flexibilitate oferă fiecărui elev posibilitatea dezvoltării în funcție de ritmul propriu de

dezvoltare cognitivă. Sunt eliminate astfel sursele care generează stres, emoție și oboseală în rândul școlarilor.

Pe lângă educația formală, obligatorie, cea nonformală, mai există și educația informală generată de toate celelalte instituții din societate care transferă informații educaționale copiilor, adolescenților și tinerilor, întregii societăți. Vorbim astfel de biblioteci, teatre, muzee, cinematografe, sursele media etc.

Intedisciplinaritatea formelor de educație, cu particularitățile și elementele definitorii, cu avantajele, dar și limitele lor, pot genera teme de discuție cu privire la modul în care societatea poate maximiza și eficientiza efectele lor educative.

Educația formală este o necesitate în educație prin formarea competențelor viitorului om din societate. Rolul acesteia este mai mult decât evident și incontestabil. Dar rolul educației nonformale? Este aceasta importantă? Ocupă această formă de educație un rol important în sistemul educațional din România? Dacă da, care este acesta? Când vorbim de educația formală vorbim de o acoperire a unui tip de curriculum obligatoriu, necesar tuturor copiilor, structurat pe cicluri de învățământ, parcurgerea lui le permite elevilor accesul către alt ciclu de învățământ, le permite dobândirea și formarea acelor competențe generale, necesare, obligatorii tuturor. Dar oare acest tip de formare instituțională poate acoperi tot necesarul educațional al elevilor? Poate răspunde tuturor cererilor și intereselor educaționale ale acestora? Specialiștii în pedagogie cred că „oricât de diversificată ar fi programa școlară, oricâtă varietate ar oferi prin intermediul curriculum-ului, care este unul precis, spre deosebire de cel nonformal, care oferă flexibilitate, este aproape imposibil ca aceasta să acopere toată problematica pe care o are educația, fiindu-i imposibil să răspundă singură nevoilor de instruire ale copiilor. La rândul ei, educația nonformală nu poate genera influențe educaționale fără suportul și baza oferite de cea formală. Cunoașterea valorilor cu care operează educația formală constituie suportul de construcție în educația nonformală.”(Frunză V.,2013, pp.58-59) Vorbim așadar de o interdependență necesară și utilă. Strategiile educaționale se pot constitui pe măsură ce cadrele didactice cunosc valorile educației formale, acoperind astfel golurile și aspirațiile elevilor.

Tendința generală a ultimilor ani, în educația din România, la nivel de ciclu de învățământ, discipline de studiu, a fost aceea de a promova interdisciplinaritatea. Fie că vorbim de aria curriculară Limbă și comunicare, fie că vorbim de aria curriculară Arte. Astfel, din ce în ce mai des, descoperim în manualele școlare(instrumente de lucru atât pentru elevi, cât și pentru profesori) că sunt incluse jocuri de rol care aparțin disciplinei Arta-actorului. Elevii sunt stimulați să își dezvolte creativitatea pornind de la metode specifice actoriei în atingerea unor obiective operaționale în cadrul lecției.

În rândurile următoare vom încerca să vedem modul în care Arta -actorului, disciplină pe care o regăsim în educația nonformală, dar și în educația formală (aici vorbim de instituții de învățământ vocaționale de artă) are un rol important în formarea și educarea elevilor, oferind acele cunoștințe, valori și competențe educaționale utile nu doar pe segmentul oferit de această disciplină, ci și prin integrarea și valorificarea lor în educația formală. Vom aborda problematica pentru învățământul românesc, dar și în unele țări europene.

2. Arta-actorului -viziune istorică

Arta-actorului este o artă ce înglobează în ea mai multe arte. Nu este una singulară, ermetică și rigidă. Bogdana Darie scria într-o lucrare de specialitate despre interdisciplinaritatea acestei arte, care presupune însumarea și utilizarea altor forme de artă pentru a produce spectacol. Vorbim de literatură, scenografie, coregrafie, regie etc. Învățământul românesc universitar oferind astăzi o paletă largă educațională pe acest segment. Dacă înainte de revoluție discutam de un învățământ universitar artistic administrat exclusiv de câteva centre universitare, din care Bucureștiul domina paleta educațională, astăzi regăsim

și alte centre de studii, printre care și orașul Constanța. Istoria acestei discipline de studiu este în continuă schimbare. Și chiar dacă societatea actuală românească nu pare să ofere o alternativă concretă de integrare pe piața muncii a tuturor absolvenților, studiile universitare pe acest segment sunt în continuare oferite, semn că nevoia de artă este prezentă și în zilele noastre.

Istoria învățământului de Artă- actorului nu este una foarte veche raportat la sistemul educațional din Europa. Nicolae Massoff amintea într-o lucrare de specialitate de cărturarul Dinicu Golescu. Acest intelectual făcea la rândul său referire la faptul că în Țara Românească nu exista un teatru în limba română. Nu existau nici instituții de învățământ, nici școli sau licee în care să se studieze această artă care, în contextul european, dăduse deja valori universale precum Shakespeare sau Moliere. Proiectele artistice erau susținute de elevi ai școlilor și liceelor din principalele orașe din țară. Nu existau teatre sau trupe profesioniste.

Primul proiect ambițios a fost inaugurat de frumoasa domniță Ralu, fiica domnitorului Caragea, cea care, la Cișmeaua Roșie, în 1818, pune bazele unui teatru în care urmau să se susțină spectacole artistice. Proiectul a fost de scurtă durată, fuga domnitorului din țară punând capăt acestei inițiative. Dar baza fusese pusă, iar ideea unui astfel de edificiu a încolțit în conștiința intelectualilor români de la acea vreme. Actorii diletanți care au urcat pe scena de la Cișmeaua Roșie erau elevi, cu vârste între cincisprezece ani și optsprezece ani, ce nu aveau știința interpretării. Intelectualii români din cele două Principate erau din ce în ce mai preocupați de o formare culturală a celor două țări românești. În Țara Românească, Ion Heliade Rădulescu, iar în Moldova, Gheorghe Asachi. Pentru Transilvania, situația românilor era mai complicată. Gheorghe Barițiu va fi cel care va concentra în jurul său toată mișcarea culturală. Devenit profesor la Colegiul Sfântul Sava, Ion Heliade nu va uita teatrul românesc, el va pune bazele unei societăți „Filarmonica”, prin care va căuta să reaprindă speranța unui teatru național. Casa lui Ion Câmpineanu, om politic, a devenit neîncăpătoare. Elevi ai Colegiului Sfântul Sava lecturau opere ale unor scriitori celebri europeni, puneau în scenă mici spectacole sub regia lui Costache Aristia, un cărturar de marcă, ce fusese cooptat în Societatea Filarmonică. Aristia este cel care adusese de la Paris manuale de arta declamației, așa cum se numea în acea perioadă Artă-actorului. Tot el îi va învăța pe elevi cum trebuie să declame, cum trebuie să joace un rol.

Printre elevii care au frecventat cursurile s-au numărat și Eufrosina Vlasto, dar și Costache Caragiale, unchiul dramaturgului Ion Luca Caragiale, etc. Elevii luau lecții de muzică, scrimă, dans, declamația, istoria artelor și limba română.

În Moldova, ambițiosul proiect educațional a dus la înființarea Conservatorului filarmonic-dramatic. Scriitorul Gheorghe Asachi, cel care organiza în casa sa un spectacol în limba română, cu o pastorală de salon, este cel care se va ocupa de arta declamației.

Din păcate ambele proiecte educațional-culturale au fost desființate de autorități. Ecurile lor însă au pătruns în conștiința oamenilor vremii. Încet -încet aceste demersuri artistice vor fi continuate, separat, în orașele mici, până când sub auspiciile schimbărilor politice, arta declamației, teatrul românesc va deveni un punct de cotitură în evoluția statului românesc și în învățământul național.

Pentru a aminti câțiva scriitori care au mers pe urmele teatrului românesc, aducem în atenția cititorilor numele și personalitatea marelui poet Mihai Eminescu. Acesta va merge alături de trupe de teatru, prin țară, și nu se va sfii să fie sufleurul trupelor de actori, copist de roluri, în cea a lui Caragiale, ulterior în trupa lui M. Pascaly. Va traduce lucrări de specialitate la îndemnul lui Pascaly. Va scrie opere dramatice, proiecte artistice, literare, pe care, din păcate, nu le va finaliza niciodată.

Peste ani, un alt mare om de literatură, va căuta să dea direcții noi de dezvoltare teatrului românesc. Camil Petrescu va crea un program de reformă teatrală, ce privea regia de spectacole, interpretarea actorilor, repertoriul dramaturgic și gestionarea resurselor financiare ale teatrului.

Interesul pentru dramaturgia noastră îl regăsim la scriitori precum Vasile Alecsandri, Lucian Blaga, Camil Petrescu – etc, care s-au aplecat și spre elaborarea unor opere dramatice valoroase atât în plan național cât și internațional.

Revenind la învățământul actual, există o delimitare a educației postdecembristă. Schimbările majore la nivel universitar și preuniversitar au continuat sub impulsul unor cerințe atât din țară, prin politici educaționale naționale, cât și sub influențele generate de alinierea statului la politicile educaționale europene. În acest sens, în învățământul universitar au intervenit o serie de schimbări, prin adoptarea modelului Bologna, studii universitare cu licență. La nivel preuniversitar, au apărut școlile și grădinițele private, forme alternative de educație oferite de sistemul Waldorf, Step by Step, Montessori.

Care este ponderea disciplinelor artistice în tot acest creuzet educațional? În lucrările de specialitate de pedagogie, disciplinele Arte ocupă o pondere mică în raport cu cele din aria curriculară Limbă și comunicare, Matematică. Ponderea scade pe măsură ce elevii acced într-un ciclu nou de învățământ. Din aceste discipline din aria Arte, cea a Artei-actorului nu poate fi studiată în toate instituțiile de învățământ formal. Ea poate fi parcursă doar în cele de profil vocațional. Și aici problema fiind mai spinoasă, elevii având acces la astfel de cursuri doar în liceu. Așadar, Arta-actorului, Arta spectacolului, Arta teatrală, Actoria, cum este denumită această formă de educație este o cenușăreasă chiar și pentru aria curriculară Arte. Unde și care îi este locul și care este rolul ei? Ignorată în sistemul educațional formal, își va găsi treptat-treptat un loc special în educația nonformală din România. Prin palatele și cluburile copiilor, prin specialiști, absolvenți ai facultăților de profil din țară, Arta-actorului supraviețuiește ca formă de educație și de artă.

3. O privire de ansamblu

3.1. Anexele nr. 1 și 2 la Ordinul ministrului educației nr. 6.224/2023 pentru aprobarea Regulamentului privind organizarea și funcționarea palatelor și cluburilor copiilor și a Regulamentului de organizare și funcționare a cluburilor sportive școlare (Monitorul Oficial)

REGULAMENT privind organizarea și funcționarea palatelor și cluburilor copiilor

Capitolul I Organizarea activității

Art. 1. (1) Palatele și cluburile copiilor sunt unități de educație extrașcolară, cu personalitate juridică, în cadrul cărora se desfășoară activități instructiv-educative specifice, prin care se formează, se dezvoltă și se exersează competențe potrivit vocației și opțiunii copiilor și se valorifică timpul liber al copiilor prin implicarea lor în proiecte educative.

(2) Activitățile din palate și cluburi au rol complementar activităților educaționale formale și se centrează pe dezvoltarea în ansamblu a personalității preșcolarilor și a elevilor, contribuind la dezvoltarea lor fizică, cognitivă, emoțională și socială, pentru atingerea potențialului individual și participarea activă în societate.

(3) Palatul/clubul copiilor cu personalitate juridică are cod fiscal, buget propriu, conturi în trezorerie

Art. 7. Preșcolarii și elevii au acces liber și gratuit la activitățile organizate în palatele și cluburile copiilor. Pentru unele activități se pot percepe taxe, în condițiile legii.

Art. 8. Vârsta preșcolarilor și a elevilor care frecventează activitățile organizate în palatele și cluburile copiilor este cuprinsă, de regulă, între 5 și 19 ani, în funcție de profilul cercului și de competențele care urmează să fie formate.

În prezent, în țară, funcționează 42 de palate ale copiilor, câte unul pe județ, sunt 169 de cluburi ale copiilor și 128 de cluburi sportive școlare. Aceste date, conform site-ului, au fost furnizate de Ministerul Educației.

Legislația menționează faptul că aceste palate și cluburi vor trece printr-un proces de descentralizare, urmând să ajungă în subordinea administrațiilor locale.

În privința educației formale, aceasta disciplină artistică se studiază doar în instituții de învățământ cu profil vocațional, nivel liceal, pentru care elevii trebuie să susțină, la examenul de admitere, o serie de probe practice, în profilul clasei de Arta-actorului. Curriculum-ul la decizia școlilor oferă elevilor posibilitatea de a urma cursuri de teatru, prin intermediul unui opțional.

În cele ce urmează vom vedea cum sunt reglementate prin legislație activitatea liceelor vocaționale.

Arta actorului - licee vocaționale:

Anexă la ordinul ministrului educației, cercetării, tineretului și sportului nr.5.569/7 octombrie 2011

REGULAMENT privind organizarea și funcționarea învățământului preuniversitar de artă

Art.5. Rețeaua învățământului preuniversitar de artă asigură, la nivel național, selecția aptitudinală, precum și pregătirea și performanța în domeniile artistice pentru care elevii au fost selecționați și cuprinde:

- a) unități de învățământ cu program integrat de artă;
- b) unități de învățământ cu program suplimentar de artă;
- c) clase cu program integrat de artă;
- d) clase cu program suplimentar de artă

Arta actorului sau teatrul în perspectivă educațională în Europa

O perspectivă educațională extracurriculară

3.2. Cursurile de Arta actorului/Drama în nordul Europei

Conform unui studiu publicat pe internet, în țările nordice, în sistemul educațional există o tradiție lungă cu privire la includerea disciplinelor școlare pentru arte, în educația copiilor. Fie că vorbim despre muzică, desen, arte meșteșugărești.

„Începând cu anii 1990, sub influența sistemului educațional american și cel britanic, în școlile din țările nordice, au fost preluate noțiuni, metode și mijloace de învățământ specifice Artei actorului/Artei spectacolului/Artei teatrale - pentru a le introduce în educația formală atât pentru eleve, cât și pentru cadrele didactice.

În Finlanda, tradiția dramei, vorbirii și exersării creativității, a contribuit la formarea cadrelor didactice și a elevilor.

În acest sens, menționează documentul postat pe internet, au fost elaborate o serie de cercetări cu privire la prezența în curriculum-ul școlar a orelor, disciplinei de drama sau teatru pentru învățământul formal.

Statutul acestei discipline variază în țările nordice.” (Eva Österlind, Anna-Lena Østern & Rannveig Björk Thorkelsdóttir, 2016, pag.43, Research in Drama Education: The journal of applied Theatre and Performance. Drama and theatre in a Nordic curriculum perspective)

3.2.1. Danemarca

„Conform curriculum-ului danez pentru învățământul preșcolar, predarea este, pe cât posibil, sub forma activităților care stimulează jocul didactic și alte activități creative de dezvoltare.

Drama este menționată la clasele preșcolare, cu scopuri clare privind cunoștințele și competențele pe care educabilii trebuie să și le formeze, prin programa educațională adaptată vârstei lor.

În învățământul primar și secundar inferior, teatrul este menționat ca mijloc de învățare pentru toți elevii. Aceștia pot opta pentru aceste cursuri în clasele a VII-a, a-VIII-a și a-IX-a, conform acelui raport. Scopul materiei este de a familiariza elevii cu expresiile dramatice. Optând pentru această disciplină educațională, elevii din ciclul superior de învățământ, trebuie să demonstreze că dețin cunoștințe dobândite în anii de școlaritate inferioari (gimnaziu).

Această disciplină este oferită în anumite programe de studii secundare superioare, la elevi fiind urmărite formarea unor cunoștințe de bază despre arta dramatică. Raportul mai menționează faptul că există licee în Danemarca ce oferă programe extinse de teatru.”(Eva Österlind, Anna-Lena Østern & Rannveig Björk Thorkelsdóttir, 2016, pag.44, *Research in Drama Education: The journal of applied Theatre and Performance. Drama and theatre in a Nordic curriculum perspective*)

3.2.2 Finlanda

„În Finlanda, se menționează în acel raport, cursurile de arta dramatică nu sunt obligatorii la niciun nivel educațional. Dar această disciplină educațională este prezentă prin multe cursuri opționale. În copilăria timpurie se pune accent pe dezvoltarea creativității, imaginației, fanteziei prin jocuri de rol. În învățământul primar, mediile creative sunt incluse în curriculum ca parte a limbii materne dar și ca abordare intercurriculară. În învățământul gimnazial, drama este inclusă în cursurile de limba și literatura maternă. Școlile pot oferi cursuri opționale de teatru, atât la nivel primar cât și gimnazial.

”La nivel secundar superior, instituțiile de învățământ pot oferi cursuri de Artă spectacolului, Artă teatrală pentru care vor acorda diplome.”(Eva Österlind, Anna-Lena Østern & Rannveig Björk Thorkelsdóttir, 2016, pag.45, *Research in Drama Education: The journal of applied Theatre and Performance. Drama and theatre in a Nordic curriculum perspective*)

3.2.3 Islanda

„În cadrul Curriculumului Național al acestei țări sunt menționați câțiva piloni de bază ce trebuie urmăriți în formarea și dezvoltarea copiilor/elevilor.

Aceste direcții educaționale vizează alfabetizarea, educația prin sănătate, respectarea drepturilor omului și ,se arată în acel raport, dezvoltarea creativității, cu alte cuvinte formarea unor competențe generale obligatorii, esențiale tuturor elevilor.

În educația preșcolarilor, jocul reprezintă activitatea de bază, esențială, în proiectarea și atingerea obiectivelor educaționale, dansul și limbajul/comunicarea sunt formulate ca expresii dramatice. Programa națională islandeză, ce prevede acele discipline cu caracter obligatoriu la clasele I-X, artele sunt împărțite după cum urmează: artele dramatice, prin care se înțeleg dansul și arta dramatică, artele vizuale, muzică și meșteșuguri.

Pentru învățământul gimnazial, curriculumul prevede discipline cu caracter obligatoriu, printre care și cele de arte. Acestea sunt împărțite în artele spectacolului: dans, artele dramatice, dar și muzica, artele vizuale, artele meșteșugărești.

Cu privire la arta dramatică, la elevi, se urmărește familiarizarea cu această disciplină, dezvoltarea creativității și expresivității, creșterea stimei de sine, gândirea critică, proiecția vocii. Nu toate școlile oferă aceste cursuri, există și varianta unor afterschooluri.”(Eva Österlind, Anna-Lena Østern & Rannveig Björk Thorkelsdóttir, 2016, pag.46, *Research in Drama Education: The journal of applied Theatre and Performance. Drama and theatre in a Nordic curriculum perspective*)

3.2.4 Norvegia

„Există profesori cu competențe în a predă teatrul. Cu toate acestea, Arta dramatică nu este o disciplină obligatorie în nicio etapă de școlaritate. În învățământul preșcolar, jocul de rol este parte integrantă în formarea și atingerea obiectivelor educaționale pentru fiecare an de studiu, iar creativitatea este definită ca parte componentă ce trebuie atinsă prin obiectivele/competențele programelor școlare. În școala primară și gimnazială, arta dramatică poate fi aleasă ca opțional de predare în funcție de profilul școlii. În liceu, sunt elaborate programe școlare pentru opționale de Arta dramatică, ce sunt folosite pentru proiecte educaționale, pentru spectacole de teatru sau musicaluri. La nivel secundar superior, fiecare instituție de învățământ este obligată să ofere curs de teatru, muzică, dans, fiind menționate un număr de ore.

În activitățile după școală, instituții de învățământ oferă cursuri de teatru la nivel de bază, dar și de performanță. Aceste cursuri nu sunt gratuite, spre deosebire de cursurile menționate anterior.”(Eva Österlind, Anna-Lena Østern & Rannveig Björk Thorkelsdóttir, 2016, *Research in Drama Education: The journal of applied Theatre and Performance. Drama and theatre in a Nordic curriculum perspective*.46)

3.2.5 Suedia

„În Suedia, cursurile de arta dramatică/teatru nu sunt obligatorii pentru niciun nivel educațional. Este însă privită ca o opțiune pentru diferite contexte educaționale.

În programa pentru preșcolari, arta dramatică este menționată ca un obiectiv educațional util în educația preșcolarilor. Pentru învățământul primar, drama este menționată ca mijloc de învățare pentru limba maternă și limbi străine de circulație internațională.

În afara curriculumului formal, această disciplină poate fi o alegere a elevilor în școli.

Există școli care au ales această disciplină ca parte din profilul școlii. Elevii creează spectacole de teatru pe parcursul anilor de școlarizare.

În acest raport se menționează faptul că teatrul este a treia materie ca opțiune pentru activitățile elevilor după școală, organizate în Școli Culturale pentru care se achită taxe. Aproape fiecare municipalitate oferind cursuri de muzică sau teatru.

Concluzia acestui studiu este aceea că , în țările din nordul Europei interesul pentru cursurile opționale de Artă dramatică este în creștere, alegerea celor de teatru sau artă dramatică în educația formală nu reprezintă însă o primă opțiune.

Când vine vorba de Dramă ca formă de artă și Dramă ca mijloc de învățare în alte discipline școlare, Finlanda a încercat, prin elaborarea programelor curriculare, să introducă în

aproape toate disciplinele noțiuni sau principii ale artei dramatice, pentru a atinge obiectivele sau competențele educaționale vizate de o anumită disciplină.

În acest raport publicat pe internet se arată că atâta timp cât școlile culturale nu sunt gratuite, mulți copii sunt excluși de la aceste cursuri. Aceste școli culturale ar trebui privite, în viitor, ca centre resursă pentru educația formală, oferind acces gratuit tuturor elevilor, prin consolidarea și predarea artelor.”(Eva Österlind, Anna-Lena Østern & Rannveig Björk Thorkelsdóttir, 2016, pag.46, *Research in Drama Education: The journal of applied Theatre an Performance. Drama and theatre in a Nordic curriculum perspective*)

3.2.6 România

Într-un raport publicat pe Edupedu „Gândirea creativă a elevilor din România este deficitară, arată rezultatele PISA 2022. Evaluarea a testat această competență esențială pentru noile generații și a demonstrat prin rezultatele negative obținute în raport cu alte state din Europa. Au fost testați elevii de 15 ani, iar aceștia, prin rezultatele obținute, au clasat țara noastră astfel: înaintea Moldovei și Ciprului (24 de puncte), Bulgariei (21 de puncte), Macedoniei de Nord (19 puncte) Albaniei (13 puncte).

Toate celelalte state sunt mai bine clasate în raport cu sistemul educațional din țara noastră, cel puțin la acest capitol. „Se mai menționează în acest raport că „42% dintre elevi (studiul fiind reprezentativ la nivelul grupe de vârstă testate: elevi de 15 ani) nu au atins măcar nivelul 3 de competență, considerat de bază pentru gândirea creativă. Asta înseamnă că nu pot să genereze idei adecvate în contextul unor sarcini expresive, de rezolvare de probleme simple sau moderate din punctul de vedere al complexității, nici să demonstreze abilitatea de a genera idei sau soluții originale în contexte familiare. [Detalii și raportul integral al OCDE.](#)”, conchide raportul.

Sistemul educațional din România, prin demersurile legislative educaționale elaborate în raport cu directivele europene, a căutat să integreze creativitatea în toate disciplinele, ca măsură recomandată cadrelor didactice de către Ministerul Educației.

Recomandarea a venit ca urmare a rezultatelor obținute de către elevii din școlile românești, la testele PISA, în ultimii ani. Aceste rezultate au adus o nouă problemă în atenția responsabililor în educație. Întrebările care au vizat gândirea creativă au arătat faptul că elevii nu excelează pe acest segment al competențelor educaționale. Schimbările din sistemul de învățământ au dus la o regândire și reconfigurare a disciplinelor de studiu, modului în care sunt proiectate aceste conținuturi ale învățării, accentul din ultimii ani fiind pe interdisciplinaritate, interesul manifestat prin atingerea unor obiective operaționale care să stimuleze gândirea critică, autoevaluarea, interevaluarea, creșterea creativității, învățarea prin descoperire, investigație, învățarea bazată pe elaborarea de proiecte și pe joc didactic, jocul de rol, în funcție de nivelul de școlaritate.

Astfel vom regăsi ca metode de evaluare didactică în educația formală, încă de la învățământul primar, evaluarea pe baza elaborării unor proiecte individual sau în echipă, prin utilizarea și integrarea tehnologiei dar și jocului creativ didactic.

Vom regăsi din ce în ce mai des termenul de proiectare didactică ce vizează interdisciplinaritatea, prin integrarea diferitelor metode și mijloace educaționale creative în disciplinele din arii curriculare diferite. În aria curriculară Limbă și comunicare vom regăsi metode de evaluare sau metode de învățare pe care le regăseam cu precădere în aria curriculară Arte (jocuri creative, jocuri de rol).

4. Concluzii

Așa cum menționam la începutul prezentării, disciplina Arta- actorului este prezentă ca materie de studiu în educația formală, la nivel preuniversitar, doar în liceele vocaționale. Uneori ca opțional, la decizia școlii. În educația nonformală, există încă, pentru că și în acest caz, în România, schimbările sunt majore, uneori în detrimentul educației nonformale, aceste cursuri gratuite pe care elevii preșcolari, școlari și liceeni, le pot parcurge.

În momentul de față, Arta actorului reprezintă un pilon important atât ca disciplină de studiu de sine stătătoare, prin multitudinea de discipline care intră în alcătuirea ei și care oferă elevilor o paletă largă de cunoaștere și dezvoltare. Menționam în începutul acestei prezentări de faptul că disciplina aceasta nu este o formă de artă ermetică, ei fiindu-i necesare multe arte pentru a se putea constitui ca un produs artistic. Dar până la trecerea rampei, apariția în lumina reflectoarelor, această artă străbate cu elevii forme de cunoaștere și educație diverse. Facem referire la arta vorbirii scenice, cursuri ce au menirea de a corecta defectele de dicție ale elevilor, prin pronunția corectă și clară a cuvintelor, nuanțarea expresivă a textului, iar acest lucru presupune parcurgerea unor diferite exerciții de tehnică vocală, respirație corectă, emisia vocii, dezvoltarea calității vocii, formarea suflului curgător și lin, frazarea corectă prin accentuarea negației și adverbului, unor conjuncții și pronume, accentuarea unor propoziții exclamative sau interogative, accentul logic în frază, pauza logică în text și cea psihologică, descoperirea aparatului fono-respirator, tehnica exercițiilor de respirație calitativă. Iar arta dramatică are nevoie de baza de cunoștințe pe care elevul le dobândește la Limbă și comunicare, în educația formală.

Studiul în arta dramatică presupune mișcarea scenică, lucrul cu corpul, exerciții de mișcare, plastică corporală, dans, postura corectă a elevului. Actoria înseamnă întâlnirea cu textul literar, cu genuri și specii literare diferite, așadar presupune un cadru didactic competent care să cunoască la rândul lui literatura de specialitate, genurile și speciile literare diverse pentru a înlesni cunoașterea, înțelegerea textului, a relațiilor scenice dintre personaje.

„Atelierul de arta actorului este un loc în care copii cu personalități diferite, cu temperamente și structuri emoționale diverse, au ocazia să interacționeze, să formeze un grup unit de aceleași principii educaționale. Este un atelier în care gestionarea emoțiilor, înțelegerea noțiunilor de empatie devin forme de cunoaștere și autocunoaștere.” (Cojar, Ion, 1998, pp 11-12) Nu întâmplător astăzi, într-o societate din ce în ce mai zbuciumată, această alternativă la educație se transformă într-o drama-terapie atât pentru copii, cât și pentru adulți. Exemplele pot continua prin multitudinea de teme teatrale și sociale prin care arta actorului poate răspunde unor nevoi astringente ale societății, la vârste diferite. Augusto Boal, un pionier al teatrului universal, lansa o nouă direcție în arta teatrală prin teatrul oprimaților, teatrul forum, teatrul social, în care oamenii erau expuși unor situații reale de viață, prezentate într-un mediu social deschis. Întâlnirea cu situațiile reale le oferea spectatorilor posibilitatea să devină pentru un timp actori sau regizori ai unor secvențe teatrale, căutând astfel răspunsuri la problemele sociale la care erau expuși ca spectatori.

Să nu uităm, fără doar și poate, că teatrul de secole a fost oglinda lumii, reflectând ceea ce lumea expunea, punând spectatorul în ipostaza confruntării cu propriile dileme sau controverse. Pentru disciplinele școlare de studiu, arta dramatică devine o sursă de inspirație, oferind metode și mijloace de învățământ specifice ei.

În ultima perioadă, la nivel universitar, au fost derulate diferite proiecte educaționale prin care elevii de liceu sunt susținuți în înțelegerea și abordarea unor opere literare, din

programa școlară, pentru Bacalaureat. Există caravane educaționale, organizare în țară, prin care studenții la Arta -actorului călătoresc în diferite licee, pentru a-i ajuta pe adolescenți să înțeleagă și să descopere din perspectivă scenică opera epică (romanul, nuvela, schița).

Arta actorului poate fi utilă în programe educaționale ce vizează reducerea analfabetismului funcțional. Prin structura acestei discipline care pornește de la jocuri creative, stimularea creativității și gândirii critice, dezvoltarea limbajului și expresivității vocale, către decifrarea și înțelegerea textelor literare. Este o activitate ce implică forme de organizare frontală, dar și individuală și în echipă. Este o disciplină în care abordarea practică este preponderentă.

Bibliografie

Pânișoară. Ovidiu. 2024. *Manual de pedagogie pentru profesori, profesorul de succes*. Iași: Editura Polirom.

Frunză. Virgil. 2013. *Probleme de pedagogie contemporană*. București: Editura Universitară.

Massoff . Ioan. 1961. *Teatrul românesc, privire istorică*. București: Editura pentru literatură

Cojar. Ion.1998. *O poetică a artei actorului*. București: Editura Paidea.

Stan. Sandina. 1972. *Arta vorbirii scenice*. București: Editura Didactică și Pedagogică.

Darie, Bogdana .2015. *Curs de Arta-actorului*. București: UNATC Press

Surse electronice

Research in Drama Education: The journal of applied Theatre and Performance. Drama and theatre in a Nordic curriculum perspective,
<https://www.tandfonline.com/journals/crde20>

<https://www.edupedu.ro/integrarea-creativitatii-in-toate-disciplinele-masura-recomandata-tuturor-profesorilor-din-romania-de-ministerul-educatiei-dupa-rezultatele-dezastruoase-la-testele-de-gandire-creativa-pisa-2022-fol/>

Studiu asupra originii, construcției și practicii interpretative a cavalul românesc

STRUGARIU MARIAN COSMIN

Universitatea „Ovidius” din Constanța

Rezumat: Instrumentele tradiționale definesc identitatea poporului român. Un astfel de instrument este Cavalul. Cu toate acestea este din ce în ce mai puțin recunoscut și apreciat în rândul tinerilor; cei pasionați de el având dificultăți în a găsi detalii despre tehnica sa interpretativă și particularitățile acustice. Din funcția de interpret, m-am confruntat și cu aceste nevoi care m-au determinat să fac o cercetare despre acest instrument, care include și cercetări de teren în satele românești pentru a cunoaște meșterii populari precum și interpreții populari. În urma acestei cercetări, mi-am dezvoltat atât tehnica instrumentală prin descoperirea de noi tehnici de interpretare, cât și cunoștințele despre originea cavalului, zona de răspândire pe teritoriul țării noastre și diferențele de construcție și interpretare care diferă de la o zonă la alta prin repertoriu, ritmică și tehnica instrumentală. Un rezumat al acestor aspecte este cuprins în acest articol, iar informațiile pot constitui, de asemenea, un ghid minim de cunoștințe recomandate pentru începători înainte de a studia Cavalul.

1. Introducere

Titlul pe care l-am propus pentru acest articol reprezintă nevoia și interesul personal de a-mi aprofunda cunoștințele despre tehnica instrumentală pentru a citi și interpreta partituri ca instrumentist. Interesul pentru acest tip de instrumente a apărut încă din copilărie, din curiozitate, fiind educat în spiritul tradițional, atât muzical, cât și cultural al zonei din care provin.

Cred că acest instrument tradițional definește identitatea poporului român prin prisma caracteristicilor și particularităților sale melodice prin care strămoșii noștri și-au exprimat sentimentele de tristețe și singurătate, dor și doliu, precum și cele de fericire, fiind un instrument folosit în manifestările tradiționale ale satului românesc. Odată cu aprofundarea și experimentarea interpretării unor lucrări muzicale din repertoriul acestui instrument, pentru mine interesul a crescut nu doar din punct de vedere tehnic sau interpretativ, ci și din punct de vedere istoric, dorind să aprofundez și să acumulez informații privind aspectul, originea, răspândirea și îmbunătățirea Cavalului, considerat sacru în cultura poporului român.

2. Originea Cavalului

Este interesant de precizat că acest instrument, care se găsește aici sub numele de Caval, în zona balcanică precum Turcia și Bulgaria, poartă același nume de Kaval cu dimensiuni și

aspect identic, dar prevăzut fără dop și cu 7 și, respectiv, 8 găuri pentru degete. Fiind instrumente semi-transversale, din punct de vedere interpretativ, producția de sunet se face la vârful capătului superior al Kavalului, iar interpretul suflă aer peste vârf, provocând vibrația lemnului. Interpretul poate schimba înălțimea sunetelor prin schimbarea poziției gurii și a nivelului de presiune a aerului utilizat. Cavalul Românesc se diferențiază prin construcția sa și modul în care produce sunetul, acesta este confecționat cu un dop de fluier, vrană și doar 5 găuri pentru degete. Interpretul modifică registrul de emisie sonoră prin modificarea cantității de presiune a aerului utilizat.

Una dintre teoriile aspectului instrumentului pe care îl cunoaștem astăzi sub numele de Caval presupune că este creația poporului român, (Ciuculescu 2018, p. 23) conform căreia este derivat din fluierile mari ciobănești, pe care le realizează în funcție de lungimea mâinilor, între 80-90 cm lungime și 18-20 mm lățime, cu 6 găuri pentru degete. (Lăcătuș 1981, p. 54) Acestor interpreți de fluier le-a fost adesea greu să acopere prima gaură de la bază, în special persoanele scunde, așa că s-au mulțumit cu ceea ce puteau cânta cu doar 5 degete. Cântatul cu doar 5 degete pe un fluier cu o scară majoră are ca rezultat o scară minoră, specifică lui Caval în prezent.

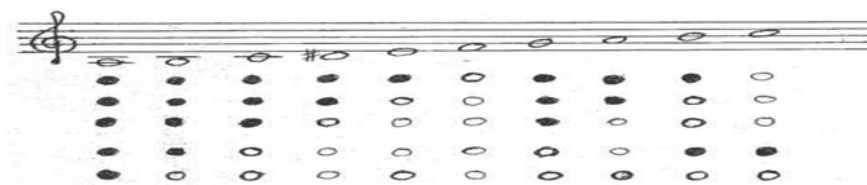


Fig. 1. Digația și scara muzicală a cavalului acordat în tonalitatea la minor

În cultura poporului român, cavalul, ca și fluierul, este considerat de origine Divină. Fiind instrumente asociate în primul rând cu practica păstoritului, ele sunt considerate instrumente date de Dumnezeu. (Alexandru 2014, p. 47)

3. Evoluția și particularitățile constructive ale Cavalului

Evoluția Cavalului se datorează meșterilor, care prin experiență, de-a lungul timpului, au contribuit la îmbunătățirea atât din punct de vedere al sunetului, din punct de vedere al acordajului, gamei și timbrului instrumentului, cât și din punct de vedere al aspectului, ulterior fiind format din două piese, care se îmbină, proces prin care acesta poate fi acordat cu ușurință după cum este necesar.

Cavalul tradițional românesc are forma unui tub lung, prevăzut așa cum spuneam cu 5 găuri pentru degete, dar în comparație cu fluierul, care are găuri clar definite în raport cu lungimea coloanei de aer care vibrează în interiorul tubului, cu distanța exactă între ele, la Caval nu este nimic simetric, distribuția orificiilor pentru degete fiind inegală. Prima gaură este poziționată ascendent de la capătul inferior al instrumentului la aproximativ 1/6 din lungimea coloanei de aer, care se măsoară de la vârful dopului până la capătul de jos al

cavalului. Gaura 2 este poziționată ascendent, la o distanță aproximativ egală cu a 21-a parte a coloanei de aer. Același lucru se va face și cu distanța dintre găurile 3-4 și 4-5, excepția fiind distanța dintre găurile 2-3, care este de trei ori mai mare decât celelalte. Un aspect important în evoluția Cavalului este apariția unui nou orificiu pentru deget, rezultând Caval cu 6 găuri, care este specific zonei Moldovei. Constructorii basarabeni sunt cei care au adus această variantă a Cavalului prin perforarea unei noi găuri mai mici sub orificiul 3, care permite obținerea unui sunet coborât cu un semiton față de sunetul dat de deschiderea orificiului 3. În cazul Caval acordat în tonalitatea de la minor cu ajutorul acestei noi găuri va produce sunetul re.

Caval poate avea diferite caracteristici de construcție în funcție de tonalitatea în care se dorește să fie acordat, deoarece cu cât coloana de aer este mai mică în interiorul tubului, instrumentul va suna într-un registru mai înalt. Cea mai joasă tonalitate este sol minor, iar cea mai înaltă tonalitate este a Cavalului acordat în fa minor. Cel mai comun Caval în România este cel acordat în la minor, precedat de cel în si minor. Aceste măsurători sunt relative, deoarece acordarea și găurirea lemnului se face în funcție de lemnul folosit. Lemnul mai moale, cum ar fi prunul, teiul sau cireșul, la aceleași dimensiuni, sună mai jos decât lemnul de esență tare, cum ar fi frasinul, stejarul sau salcâmul, prin urmare instrumentele realizate din lemn de esență moale vor fi de dimensiuni mai scurte.

Vorbind cu Mihaiu Adrian, un vechi meșter în meșteșugul instrumentelor tradiționale de suflat, și Cristea Silviu, unul dintre cei mai tineri meșteri, am aflat că procesul de fabricare a unui Caval este aproximativ standard. După ce lemnul este uscat și gata de lucru, procesul durează aproximativ 2 zile. Ceea ce diferă de la meșter la meșter sunt preferințele în ceea ce privește materia primă folosită și aspectul pe care fiecare meșter îl obține în funcție de preferințe. Dacă în trecut se prefera lemnul moale, pentru că era cel mai ușor de perforat, proces care se făcea manual cu burghie și sfredele de o calitate nu foarte bună, meșterii de astăzi pot perfora cu ușurință lemnul de orice esență deoarece acum perforarea se face cu ajutorul strungului. Astăzi, perforarea manuală se practică numai la cererea cumpărătorului, desigur din lemnul cu esență moale și dintr-o singură bucată. „Alegerea lemnului diferă pentru fiecare meșter și, după părerea mea, este realizat în funcție de gust. Lemnul sună diferit, fiecare alege în funcție de ceea ce vrea să obțină de la instrumentul său. Unii spun că trebuie să fie lemn de esență moale pentru a fi ușor de găurit, alții aleg lemn de esență tare, dar eu personal aleg lemn mediu, în special nuc. Nu ar trebui să existe astfel de afirmații precum, Cavalul bun este făcut doar din... și așa mai departe, nu, un caval este bun din orice lemn dacă este făcut corect.” (Informație preluată în data de 23.04.2023 de la Cristea Silviu, 24 de ani, meșter popular din Galați, Județul Galați.)

„În ceea ce privește lemnul, acesta trebuie să fie foarte bine uscat, proces care durează cel puțin 7 ani dacă este lăsat verde în butuc. Dacă este secționat și sculptat, ceea ce accelerează considerabil procesul de uscare, poate fi prelucrat chiar și după aproximativ 3 ani fără a exista riscul ca acesta să se fisureze. Pentru a accelera și mai mult acest proces de uscare, lemnul poate fi chiar perforat. Mihaiu Adrian spune că preferă lemnul de prun pentru că are cel mai dulce sunet și, prin urmare, este considerat regele instrumentelor din punct de vedere sonor.” (Informație preluată în data de 20.02.2023 de la Mihaiu Adrian, 42 de ani, meșter popular din comuna Măneciu Județul Prahova.)

Odată cu evoluția tehnică legată de reglare și îmbunătățirea detaliilor tehnice, meșterii au început să decoreze Cavalul prin diferite metode. Aceste ornamente estetice aveau ca scop principal atragerea cumpărătorilor, cea mai des decorată parte a calului fiind partea superioară dintre ultima gaură pentru degete și vrană.

4. Categoriile de interpreți

În zilele noastre putem recunoaște cu ușurință trei categorii în clasificarea interpreților din Caval. Prima categorie îi reprezintă pe vârstnicii sau în termeni populari bătrânii satului, pe care eu personal îi consider cei mai valoroși, deoarece o mare parte din cunoștințele lor în materie de repertoriu și interpretare nu se găsesc înregistrate sau în documente scrise pentru a fi însușite, singura modalitate de a le prelua aceste informații, fiind transmiterea prin vorbire și metoda exemplului. Cei mai mulți dintre ei neavând nici măcar studii elementare privind teoria muzicii, au învățat să cânte, cum se spune, după ureche, folosind Cavalul pentru a scăpa de dor prin doine. Susțin aceste fapte pentru că am crescut și am cântat alături de unul dintre cei mai iubiți meșteri și rapsozi populari din România, Țugui Gheorghe, originar din satul meu natal. "

„Doina de astăzi este interpretată altfel, în spectacole există doina cântată, eu interpretez doina plânsă, așa cum știu, așa cum am învățat de la strămoșii mei, și o cânt când sunt trist. Doina din păcate nu mai este cântată în țară și îmi pare foarte rău că românii noștri nu știu cum să-și plângă strămoșii, morții și trecutul nostru care este extraordinar de zbuciumat.” (Informație preluată în data de 03.10.2023 de la Țugui Gheorghe, 75 de ani, Meșter popular și rapsod din Comuna Vorona Județul Botoșani.)

Pasionații de folclor amatori reprezintă o clasă de tranziție între cei în vârstă și cei profesioniști. Ei, neavând pregătire în studii muzicale și cunoștințe vagi de teorie muzicală, au adoptat principiul oralității, al ascultării și învățării de la bătrânii satului. Pentru ei, interpretarea pe Caval este o pasiune sau o plăcută îndeletnicire, adesea abordată din dragoste pentru folclorul românesc.

A treia categorie, profesioniștii, sunt interpreți cu studii superioare nu numai în teoria muzicii, ci și în celelalte ramuri ale domeniului. Pentru ei, muzica nu este doar o artă, ci și un stil de viață. Cu cunoștințele necesare, au ridicat nivelul de interpretare muzicală al Cavalului de la instrumentul folosit în cântul pentru sine și cel mult într-un mic ansamblu folcloric, la un instrument prezent în formațiunile de muzică populară, muzica modernă, chiar și ca solist în cadrul unei orchestre.

5. Elemente de tehnică vocală ale cavalului

În această secțiune am decis să aprofundez și detaliile tehnice care stau la baza cântatului caval, enumerând etapele și criteriile pe care le consider esențiale pentru a putea cânta la acest instrument. Procesul de dobândire și punere în practică a abilităților care stau la baza cântatului din Caval diferă de la interpret la interpret. Cei care cunosc teoria muzicii au

un avantaj semnificativ, care au stăpânit deja noțiunile de ritm, tempo, notație muzicală, dar mai ales suflătorii, nu numai pentru că au dobândit prin studiu dozajul de aer și importanța respirației, ci și pentru că au o mobilitate mult mai dezvoltată a degetelor, ceea ce accelerează procesul de învățare melismelor și particularităților interpretative ale Cavalului. Recomand, înainte de a începe studiul pieselor propriu-zise, să se aloce cât mai mult timp posibil pentru a înțelege cum funcționează acest instrument. Principalele noțiuni care trebuie stăpânite pentru a putea cânta la Caval sunt grifura instrumentului și respirația.

Grifura este ușor atipică, deoarece pentru a cânta un interval de ton pe Caval, distanța dintre găurile degetelor este considerabil mai mare decât distanța fizică posibilă, pe care un om o poate atinge mișcând degetele aceleiași mâini. Acest impediment este rezultatul lungimii tubului interior al instrumentului. Din acest motiv, intervalele dintre degetele aceleiași mâini sunt limitate la un interval de semiton. De exemplu, digitația Cavalului cu 5 găuri folosește gruparea degetelor două cu trei. Două pentru mâna dreaptă, acoperind găurile 1 și 2, iar mâna stângă acoperă găurile 3, 4 și 5 cu trei degete. În cazul Cavalului cu 6 găuri, gruparea este de două cu patru, mâna dreaptă are același rol, în timp ce în mâna stângă se vor folosi 4 degete pentru găurile 3, 4, 5 și 6, gaura 3 fiind acoperită de degetul mic. Ascensiunea notelor pe caval se realizează prin descoperirea orificiilor unul câte unul, cu degetele mâinilor relaxate nu numai pentru a evita rigiditatea în studiu, ci și pentru a obține cu ușurință melisme. (Chirculescu 2001, p. 18) Degetele folosite pentru a acoperi găurile se țin în formă de semicerc urmând forma Cavalului, cu o ușoară înclinație descendentă, în timp ce degetele mari ale ambelor mâini sunt poziționate pe spatele instrumentului care susține instrumentul. Opțional, degetul inelar și degetul mic al mâinii drepte pot fi utilizate pentru o mai mare stabilitate a instrumentului.

Respirația și dozarea presiunii aerului sunt, de asemenea, factori importanți în interpretarea la Caval, oricât de simplu pare acest instrument la prima vedere, este la fel de solicitant din punct de vedere interpretativ. Prima greșeală pe care o fac începătorii este să nu studieze suficient dozajul de aer utilizat. Diapazonul cavalului are 3, 4 sau chiar 5 registre în funcție de instrument și de calitatea modului în care este confecționat, unde priceperea meșterilor vorbește de la sine prin acordaj, finisaje și uneltele folosite. Lipsa controlului presiunii aerului provoacă cu ușurință distorsionări sonore prin redarea unei note aleatorii într-un alt registru decât cel intenționat de interpret.

Un exercițiu simplu și practic pe care l-am improvizat pentru a rezolva această problemă este să suflu acoperind complet găurile și cântând atât ascendent cât și descendent toate sunetele ce se pot obține pe această poziție, în fiecare registru crescând sau scăzând presiunea aerului utilizat.

6. Aspecte de analiză în lucrarea *Doina de la Bârca*

Este important ca un interpret profesionist să cunoască repertoriul pentru Caval și de asemenea, să identifice elementele esențiale ale limbajului muzical legate de construcția piesei. Un cântec important scris pentru Caval este *Doina de la Bârca*. Compusă în tonalitatea si minor, într-un tempo destul de lent, care permite interpretului să ajusteze liber tempo-ul pentru expresivitate și să-și pună în valoare tehnica instrumentală, este interpretată de Constantin Chisăr și tehnoredată de Dumitru Vulparu. Specific cântecelor folclorice românești este faptul

că nu are o formă simetrică, părțile fiind construite pentru a fi adaptate modului de interpretare și experienței interpretului, care completează unicitatea acestor piese.

Această lucrare este compusă în măsura de 2/4, dar combinația tempo-ului *rubato*, cu nenumăratele sincope aduse de interpret prin prelungirea legato-ului, oferă interpretului posibilitatea de reinterpretarea doina în propriul limbaj muzical. Depinde de interpret cum își imaginează diferitele părți componente ale acestei piese.

Utilizarea formulelor muzicale precum: triluri, mordenți, apogiatuiri, reprezintă farmecul acestor lucrări, unde linia melodică nu este foarte complexă, dar este foarte îmbogățită de interpret. Un lucru interesant la această lucrare este faptul că frazele muzicale se termină adesea pe fa# dominant, lucru care lasă publicul să-și dorească pe tot parcursul piesei o continuare și o rezoluție mai naturală, care vine întotdeauna ca o anticipare a dezvoltării ulterioare a liniei melodice.

În această lucrare, profilul muzical se dezvoltă pe un ambitus de unsprezece note, cu un profil muzical sinuos. În prima parte linia melodică este descendentă, tinde întotdeauna spre dominantă, apoi în a doua parte devine din ce în ce mai atrasă spre tonică pentru o concluzie concretă.

Piesa muzicală se bazează pe valori muzicale scurte (șaisprezecimi, optimi, pătrimi), foarte bine punctate și folosite, totuși, cu ajutorul a nenumărate legato-uri, interpretul este lăsat să-și arate tehnica instrumentală, să-și exprime propria experiență prin tehnica respirației și a frazării:



Fig. 2. Cosntantin Chisăr, *Doina de la Bârca* Partea I, ms. 1-12.

Partea introductivă crează atmosfera muzicală a doinei. Începe pe dominantă, fiind bogat ornamentată, având o linie melodică cu profil descendent care ne conduce pe dominantă aflată la un ambitus de octavă. Întâlnim o temă introductivă, măsurile 1-5, care se repetă mai departe, măsurile 6-12, pentru a oferi publicului tema muzicală care le va fi prezentată mai departe, creând astfel o punte către cealaltă parte a doinei noastre. Un lucru interesant în această introducere este faptul că întâlnim doar apogiatuiri inferioare, care dau dominantei un sentiment de stabilitate, fără a afecta prezența tonicii în discursul muzical:



Fig. 3. Cosntantin Chisăr, *Doina de la Bârca* Partea a II-a, ms. 13-20.

A doua parte se deschide cu tema principală a doinei, constând în 8 măsuri (13-20). Particularitatea sa este că atât începutul, cât și sfârșitul temei sunt pe tonică. Se deschide cu un pasaj ascendent, urmat de broderii, pe o linie melodică sincopată îmbogățită cu triluri. Începând cu măsura 21, are loc dezvoltarea tematică a doinei. Întâlnim de la bun început o modificare importantă prin îmbogățirea ritmului prin augmentare și, pentru prima dată, utilizarea șaisprezecimii pentru o mai mare expresivitate și un discurs deschis care se termină cu dominantă.

Tot aici, linia melodică este construită ascendent și se termină descendent cu un interval repetat de cvartă specific cavalului. Începând cu măsura 48, tema de bază ne este adusă pentru a treia oară cu un discurs muzical ritmic mai calm ca o concluzie la ceea ce s-a întâmplat.

7. Concluzii

Ca urmare a cercetărilor efectuate în acest scop, mi-am dezvoltat atât tehnica instrumentală prin descoperirea de noi tehnici de interpretare, cât și cunoștințele despre proveniența instrumentelor mele, zona de răspândire pe teritoriul țării noastre dar și diferențele de construcție respectiv interpretare care diferă de la o zonă la alta prin repertoriu, tehnică vocală și instrumentală. Pentru a realiza acest material, am efectuat diverse cercetări de teren, vizitând meșteri și rapsozi populari, atât tineri cât și bătrâni, pentru a clarifica diverse aspecte constructive ale Cavalului. Următoarele metode au fost folosite în timpul cercetării de teren: documentare și analiză bibliografică, observație directă, interviu și analiză. Instrumentele folosite au fost înregistrări audio și video realizate cu ajutorul unui reportofon și, respectiv, al unei camere video.

Bibliografie

- Alexandru, T. 2014. *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București: Editura Muzicală Grafoart.
- Ciuculescu, T. 2018. *Cavalul Românesc*. Golești-Vâlcea: Editura Fântâna lui Manole
- Chirculescu, T.. 2001. *Fluierul la români*. București: Editura Paralela 45.
- Lăcătuș, M. D. 1981. *Șuieră iarba, cântă lemnul*, București: Editura Microinformatica.
- Strugariu, Cosmin. Cercetări de teren și observații personale ale autorului

Dansul între corp și minte: Perspective cognitive, motorii și emoționale asupra performanței

TUDORACHE MARIA ANTONIA

Universitatea „Ovidius” din Constanța

Rezumat: *Dansul și științele cognitive centrate pe corp explorează modul în care sunt înțelese mișcările și intențiile din spatele acestora. Această lucrare cercetează modul în care reprezentarea mentală a mișcărilor, anticiparea și integrarea informațiilor senzoriale influențează performanța dansatorilor. De asemenea, sunt analizate strategiile cognitive și psihologice utilizate în antrenamentul dansului, precum și impactul emoțiilor asupra execuției mișcărilor. În final, sunt prezentate tehnologii avansate care ajută la înțelegerea biomecanicii și psihologiei dansului.*

Modul în care mișcarea și acțiunea sunt percepute, reprezentate mental și planificate constituie subiecte importante în biomecanică, sport și științele cognitive. Studiarea acestora oferă perspective asupra relației dintre minte și corp, de exemplu, asupra modului în care sistemul senzori-motor al creierului contribuie la perceperea și înțelegerea mișcării. O aprofundare a acestor mecanisme poate avea un impact semnificativ și în domeniul predării dansului.

Cuvinte cheie: *dans; științe cognitive; control motor; reprezentare mentală; biomecanică; percepție senzorială;*

1. Introducere

Dansul este un fenomen complex ce combină mișcarea, percepția și cogniția. Studiarea sa implică reducerea acestei complexități la elemente controlabile pentru a înțelege relația dintre mișcare și abilitățile cognitive, motorii și emoționale. Controlul mișcării în dans se bazează pe reprezentarea mentală a efectelor anticipate, ceea ce contribuie la dezvoltarea unui sistem perceptual-cognitiv de control. Studiile arată că atât dansatorii, cât și spectatorii folosesc simulări interne pentru a înțelege și a anticipa mișcările observate. Acest aspect este esențial și pentru coreografi, care creează dansuri bazându-se pe această interacțiune dintre percepție și execuție.

Pentru a înțelege mai bine controlul motor și reprezentarea cognitivă în dans, cercetările analizează structuri cognitive relevante și relația lor cu performanța. Aceste studii evidențiază și rolul emoțiilor, precum bucuria, stresul sau anxietatea în procesul de învățare și execuție a mișcărilor. În plus, antrenamentul mental este recunoscut ca un factor important în stabilizarea performanței. Astfel, dansul nu este doar o expresie artistică, ci și un proces cognitiv complex, bazat pe anticipare, control motor și integrarea percepției, memoriei și emoțiilor pentru a optimiza performanța.

2. Reprezentarea Mentală a Mișcării și Controlul Motor

În procesul de învățare a dansului, reprezentările mentale joacă un rol esențial în dezvoltarea controlului motor. La început, dansatorii se bazează în mare parte pe indicii vizuali pentru a înțelege pozițiile corpului și coordonarea mișcărilor. Pe măsură ce dobândesc experiență, aceștia încep să utilizeze propriocepția – percepția internă a mișcărilor și poziției corpului – pentru a ajusta și rafina execuția dansului.

Nivelul de reprezentare mentală este strâns legat de reglarea mișcărilor voluntare, permițând dansatorilor să anticipeze rezultatele acțiunilor lor și să adapteze în timp real mișcările la cerințele coregrafice. Pe măsură ce dansatorii progresează, reprezentările mentale devin din ce în ce mai sofisticate, incluzând nu doar scheme motorii precise, ci și o conștientizare sporită a ritmului, spațiului și expresiei artistice. Aceștia dezvoltă capacitatea de a vizualiza mental mișcările înainte de a le executa, ceea ce contribuie la o mai bună pregătire și eficiență în execuția coregrafiei. De asemenea, memoria procedurală joacă un rol important în consolidarea și automatizarea secvențelor de mișcări, permițând dansatorilor să se concentreze mai mult pe expresivitate și interpretare decât pe execuția mecanică a pașilor. În acest context, imaginația motrică, adică abilitatea de a simula mental mișcările fără a le efectua fizic, devine un instrument esențial pentru îmbunătățirea performanței.

Un alt aspect semnificativ este integrarea feedbackului senzorial și auditiv în procesul de învățare. Dansatorii experimentați sunt capabili să interpreteze semnalele muzicale și să-și ajusteze mișcările în funcție de tempo, dinamică și accente muzicale. Astfel, reprezentările mentale nu doar că optimizează controlul motor, dar și facilitează expresivitatea artistică, transformând dansul într-o formă complexă de comunicare și auto-exprimare.

3. Rolul informațiilor senzoriale în dans

Performanța dansatorilor nu depinde doar de controlul motor și reprezentarea mentală, ci și de integrarea diferitelor tipuri de informații senzoriale. Sistemul proprioceptiv ajută dansatorii să perceapă poziția corpului în spațiu și să mențină stabilitatea, în timp ce feedback-ul vizual joacă un rol semnificativ în coordonarea mișcărilor.

Studiile au comparat dansatori profesioniști și non-dansatori în teste de echilibru și control postural, atât cu ochii deschiși, cât și cu ochii închiși. Rezultatele au arătat că dansatorii își reglează postura și mișcările în funcție de indiciile vizuale, ceea ce sugerează că aceștia se bazează mai mult pe integrarea acestor informații pentru a-și menține echilibrul și precizia. Mai mult decât atât, dansatorii prezintă o capacitate crescută de adaptare la schimbările de suprafață și de mediu, demonstrând un nivel ridicat de plasticitate senzorio-motorie.

De asemenea, antrenamentele regulate dezvoltă nu doar acuratețea mișcărilor, ci și timpul de reacție la stimuli externi. Prin exerciții specifice, precum dansul pe suprafețe instabile sau efectuarea mișcărilor în absența indicilor vizuali, dansatorii își îmbunătățesc abilitatea de a se baza pe alte surse de informație senzorială, cum ar fi propriocepția și percepția auditivă. Aceasta le permite să performeze cu precizie chiar și în condiții dificile, cum ar fi iluminarea slabă sau schimbările neașteptate ale scenariului coregrafic.

4. Legătura dintre arhitectura dansului și antrenamentul psihologic

Dansul nu este doar o expresie artistică a mișcării, ci și un proces cognitiv și emoțional complex. Performanța unui dansator nu depinde doar de abilitățile motrice, ci și de capacitatea de a-și gestiona emoțiile și de a adapta strategiile mentale la condițiile impuse de scenă sau competiție. În acest sens, teoria acțiunii oferă un cadru util pentru a înțelege mecanismele care influențează execuția mișcărilor și pentru a dezvolta metode eficiente de antrenament. Unul dintre aspectele des întâlnite în rândul dansatorilor este diferența dintre performanța în timpul antrenamentului și cea din timpul spectacolelor. Deși mulți execută perfect mișcările în condiții

relaxate, presiunea competițională sau emoțiile pot duce la erori neașteptate. Din acest motiv, strategiile de antrenament nu ar trebui să se concentreze doar pe perfecționarea tehnică, ci și pe dezvoltarea unor metode psihologice care să îmbunătățească controlul mental și să reducă efectele negative ale stresului. Tehnici precum vorbirea interioară (self-talk) sau exercițiile de reglare a stresului sunt folosite pentru a îmbunătăți concentrarea și pentru a diminua anxietatea înaintea unui spectacol. Aceste metode permit dansatorilor să-și mențină echilibrul emoțional și să-și optimizeze performanța chiar și în condiții de presiune ridicată. De-a lungul timpului, studiile au arătat că emoțiile joacă un rol crucial în coordonarea mișcărilor și în procesul de luare a deciziilor în timpul dansului. Chiar dacă un dansator și-a exersat temeinic fiecare mișcare, emoțiile precum frica de scenă sau nesiguranța pot perturba execuția și pot afecta calitatea spectacolului.

În acest sens, un aspect important este modul în care creierul procesează emoțiile și le asociază cu memoria și motivația. Emoțiile negative, cum ar fi anxietatea, sunt adesea percepute ca factori perturbatori, însă pot avea și un rol benefic, determinând dansatorii să fie mai atenți și mai concentrați. De exemplu, un nivel moderat de anxietate poate stimula vigilența și poate îmbunătăți performanța prin sporirea motivației. În schimb, o anxietate excesivă poate duce la blocaje mentale și erori de execuție. Cercetările în domeniul sportului și al dansului sugerează că sportivii cu așteptări pozitive față de propria performanță reușesc să transforme anxietatea într-un avantaj. De exemplu, înotătorii sau dansatorii care privesc stresul ca pe o provocare au tendința de a performa mai bine decât cei care îl percep ca pe o amenințare. Acest lucru sugerează că antrenamentul psihologic ar trebui să se axeze pe schimbarea percepției asupra emoțiilor și pe dezvoltarea unor strategii de autoreglare.

5. Interacțiunea dintre procesele cognitive și motorii în dans

În cadrul dansului, fiecare mișcare este rezultatul unei combinații între intenție, memorie și control motor. Sistemul nervos procesează informațiile despre poziția corpului, intențiile de mișcare și feedback-ul primit de la simțuri pentru a genera acțiuni fluide și coordonate. Cu toate acestea, în momente de stres, acest echilibru poate fi perturbat, iar dansatorul poate experimenta dificultăți în controlul mișcărilor.

Modelul cognitiv al dansului sugerează că există o legătură strânsă între emoții, memorie și performanță. De exemplu, dacă un dansator a avut o experiență negativă pe scenă, este posibil ca această amintire să-i influențeze în mod subconștient încrederea în propriile abilități și să îi creeze o barieră mentală în situații similare. Pe de altă parte, experiențele pozitive pot contribui la dezvoltarea unei încrederi sporite și la îmbunătățirea performanței generale. Pentru a depăși aceste obstacole, dansatorii pot folosi tehnici de antrenament mental, precum vizualizarea succesului și repetarea mentală a mișcărilor înainte de spectacol. Aceste metode ajută la consolidarea încrederii și la reducerea impactului negativ al emoțiilor asupra performanței.

6. Reprezentarea mentală a mișcării și echilibrul postural

Studiile asupra reprezentării mentale a mișcării au demonstrat că dansatorii dezvoltă tipare specifice de echilibru și control postural în funcție de antrenamentul lor. De exemplu, dansatorii de balet prezintă un control mai precis al echilibrului postural comparativ cu sportivii din alte discipline, datorită antrenamentelor intense axate pe menținerea pozițiilor și pe conștientizarea

propriului corp. Într-un experiment comparativ, cercetătorii au analizat modul în care dansatorii și atleții își reglează echilibrul în condiții de stres. Rezultatele au arătat că dansatorii au o variabilitate mai mică a echilibrului postural, ceea ce indică un control mai stabil și mai bine antrenat. Acest aspect este esențial în dans, unde fiecare mișcare necesită precizie și coordonare.

De asemenea, antrenamentul senzorio-motor joacă un rol crucial în dezvoltarea abilităților posturale. Prin repetarea constantă a mișcărilor și ajustarea continuă a poziției corpului, dansatorii își creează modele cognitive și motorii care îi ajută să mențină echilibrul chiar și în condiții dificile.

7. Rolul vizualizării și efectele sale asupra performanței

În sporturi precum dansul, gimnastica sau voleiul, vizualizarea mișcărilor joacă un rol crucial în creșterea preciziei execuției. Sportivii care practică mental mișcărilor înainte de a le realiza fizic au obținut performanțe superioare în comparație cu cei care s-au bazat exclusiv pe antrenamentul fizic. Această metodă este eficientă deoarece stimulează aceleași structuri neuronale responsabile pentru execuția reală a mișcărilor, consolidând conexiunile dintre memorie și răspunsul motric. Un exemplu concret este antrenamentul dansatorilor profesioniști, care adesea vizualizează mental coregrafia înainte de a o executa. Această tehnică îi ajută să anticipeze tranzițiile dintre mișcări și să corecteze eventualele erori înainte ca acestea să devină reflexe motrice. În plus, vizualizarea ajută la reducerea stresului competițional, oferindu-le dansatorilor un sentiment de control asupra execuției lor.

8. Ipoteza perceptiv-cognitivă și mecanismele neuro-motrice

Un concept esențial în înțelegerea eficienței antrenamentului mental este ipoteza perceptiv-cognitivă, care sugerează că reprezentările mentale ale mișcărilor sunt puternic influențate de percepția spațio-temporală și de mecanismele de control motor. Aceasta explică de ce sportivii care practică mental mișcărilor pot obține rezultate comparabile cu cei care se antrenează fizic, deoarece creierul lor procesează și pregătește răspunsurile motrice la fel ca în timpul unei execuții reale.

Prin integrarea antrenamentului mental, sportivii pot îmbunătăți:

- Timpul de reacție, datorită anticipării și pregătirii motorii.
- Precizia mișcărilor, prin rafinarea reprezentărilor mentale.
- Capacitatea de adaptare în condiții de stres, prin simularea mentală a situațiilor competiționale.

În plus, această teorie subliniază importanța stimulării multisenzoriale în antrenamentul mental. De exemplu, combinarea vizualizării cu imagini kinestezice (senzația mișcării) și auditive (sunetul pașilor pe scenă) poate crea o reprezentare mai detaliată a execuției mișcărilor, consolidând astfel învățarea motorie.

9. Tehnologii avansate în studiul performanței motrice

Electromiografia (EMG) și analiza activității musculare

Electromiografia este o tehnică utilizată pentru a înregistra activitatea musculară prin intermediul electrozilor de suprafață fixați pe piele. Aceasta măsoară semnalele electrice generate de neuronii motori care activează fibrele musculare, permițând astfel analiza detaliată a modului în care mușchii sunt activați în timpul mișcărilor complexe. EMG este frecvent utilizată pentru a evalua controlul motor la sportivi și dansatori, oferind informații esențiale despre eficiența și coordonarea mișcărilor.

Imagistica prin rezonanță magnetică funcțională (fMRI) și analiza activității cerebrale

fMRI este o metodă utilizată pentru a măsura fluxul sanguin în creier, oferind informații despre activitatea neuronală în timp real. Atunci când un individ execută o sarcină motrică, regiunile cerebrale responsabile de controlul mișcării necesită mai mult oxigen, ceea ce determină o modificare detectabilă prin fMRI. Această tehnologie este folosită pentru a studia procesele cognitive implicate în controlul mișcării, ajutând cercetătorii să înțeleagă cum sunt reprezentate mental acțiunile motorii.

Magnetoencefalografia (MEG) și studiul activității corticale

Magnetoencefalografia este o metodă avansată care măsoară activitatea cerebrală prin intermediul câmpurilor magnetice generate de neuroni. Spre deosebire de EEG, care utilizează electrozi, MEG folosește senzori de înaltă precizie numiți SQUID (dispozitive superconductoare de interferență cuantică) pentru a capta semnale de la suprafața creierului. Această tehnică permite o rezoluție temporală superioară, oferind o imagine detaliată a proceselor neuronale implicate în planificarea și execuția mișcărilor.

Captura mișcării (Motion Capture) și analiza biomecanică

Tehnologia de captură a mișcării este utilizată pentru a înregistra și digitaliza mișcările corpului uman. Aceasta se bazează pe utilizarea unor markeri reflectorizanți atașați pe corpul unui individ și monitorizați de camere infraroșii. Datele colectate sunt folosite pentru a genera modele tridimensionale ale mișcării, care sunt utilizate atât în cercetarea științifică, cât și în industriile sportului, filmului și jocurilor video. În domeniul dansului, această tehnică ajută la optimizarea execuției mișcărilor și la identificarea eventualelor deficiențe posturale.

Tomografia prin emisie de pozitroni (PET) și analiza metabolismului cerebral

PET este o metodă care permite înregistrarea activității metabolice a creierului prin utilizarea unui traser radioactiv. Acest traser este injectat în sânge și urmărit în timp ce circulă către regiunile cerebrale active. PET este utilizată pentru a studia modificările activității neuronale în timpul executării mișcărilor complexe, oferind informații despre modul în care creierul adaptează strategiile motorii în funcție de cerințele performanței.

Stimularea magnetică transcraniană (TMS) și influența asupra activității neuronale

TMS este o tehnică neinvazivă care utilizează câmpuri magnetice pentru a influența activitatea neuronală în regiunile specifice ale creierului. Prin aplicarea unor impulsuri electromagnetice precise, TMS poate inhiba temporar anumite zone ale creierului, permițând astfel cercetătorilor să determine rolul acestora în controlul motor. Această metodă este folosită pentru a investiga relația cauzală dintre activitatea cerebrală și performanța motrică, fiind un instrument valoros în studiile despre expertiza în dans și sport.

10. Concluzii

Dansul reprezintă o intersecție complexă între mișcare, cogniție și emoție, evidențiind o relație profundă între controlul motor, reprezentarea mentală și integrarea informațiilor senzoriale. Studiile analizate în acest document subliniază importanța reprezentărilor mentale în anticiparea și execuția mișcărilor, demonstrând că dansatorii își dezvoltă abilități avansate de vizualizare și simulare internă pentru a optimiza performanța.

Integrarea feedback-ului senzorial, în special cel proprioceptiv și vizual, joacă un rol esențial în menținerea echilibrului și preciziei mișcărilor. Cercetările au arătat că dansatorii profesioniști prezintă un control superior al posturii și o capacitate crescută de adaptare la medii variate datorită antrenamentului constant și dezvoltării unor modele cognitive sofisticate de mișcare. De asemenea, componenta emoțională influențează semnificativ execuția dansului. Emoțiile pot avea un impact pozitiv sau negativ asupra performanței, în funcție de capacitatea dansatorului de a gestiona stresul și de a transforma anxietatea în motivație. Astfel, strategiile de antrenament mental, precum vizualizarea și auto-reglarea emoțională, devin instrumente valoroase în dezvoltarea unei performanțe stabile și expresive. Tehnologiile avansate, cum ar fi electromiografia, fMRI sau captura mișcării, oferă noi perspective asupra biomecanicii și neuroștiinței dansului, contribuind la o înțelegere mai profundă a proceselor cognitive și motorii implicate. Aceste instrumente permit optimizarea antrenamentului și identificarea strategiilor eficiente pentru îmbunătățirea performanței dansatorilor.

În concluzie, dansul nu este doar o formă de exprimare artistică, ci și un domeniu de studiu interdisciplinar care combină științele cognitive, biomecanica și psihologia performanței. O mai bună înțelegere a mecanismelor neuro-motorii și emoționale implicate în dans poate contribui atât la optimizarea antrenamentului dansatorilor profesioniști, cât și la dezvoltarea unor metode eficiente de predare și învățare a mișcărilor complexe.

Bibliografice

Cărți

- Bläsing, B., Puttke, M., & Schack, T. 2010. *The Neurocognition of Dance: Mind, Movement and Motor Skills*. Psychology Press.
- Payne, H. 2017. *Essentials of Dance Movement Psychotherapy*. Routledge.
- Minton, S. C., & Faber, R. (2016). *Thinking with the Dancing Brain: Embodying Neuroscience*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Payne, H. 2006. *Dance Movement Psychotherapy: Theory, Research and Practice*. Routledge.
- Wilson, D. G. 2021. *Brain Dance: My Journey with Invisible Illness, Second Chances, and the Wonders of Applied Neuroscience*. MindStir Media.

Aura Urziceanu – personalitate muzicală complexă

ZOTA ANA-MARIA

Universitatea „Ovidius” din Constanța, Facultatea de Arte

Rezumat: *Aura Urziceanu este o artistă cunoscută pentru vocea sa impresionantă și tehnica vocală adecvată. Crescută într-o familie de muzicieni, a început să studieze vioara, dar și-a descoperit pasiunea pentru jazz, dezvoltându-și abilitatea de improvizație cântând pe mari scene internaționale alături de legende ale jazz-ului, precum Duke Ellington și Quincy Jones. De asemenea, a contribuit, în calitate sa de compozitoare prin integrarea în jazz a elementelor pop și muzică folclorică. Aura Urziceanu a avut o carieră de succes și în muzica ușoară românească, lansând hituri memorabile. În 2005 a înființat fundația culturală “Aura Urziceanu” sub egida căreia a susținut un concert aniversar de succes, acesta readucându-o în atenția publicului din România.*

Cuvinte-cheie: *Jazz; Aura Urziceanu; Improvizație; Interpretă; Compozitoare;*

1. Introducere

Jazzul este un organism viu, aflat într-o continuă transformare, născut la începutul secolului XX în comunitățile afro-americane din Statele Unite. El a evoluat rapid, trecând de la muzica de dans din localurile de noapte și suburbiile americane la statutul de fenomen artistic global. De-a lungul decadelor, jazzul a fost influențat de numeroase stiluri muzicale și, la rândul său, a influențat multe alte genuri, de la rock și pop la muzica clasică contemporană.

Astăzi, jazzul nu mai este doar un simbol al libertății de expresie din New Orleans-ul anilor '20 sau al revoluției muzicale din anii '50 și '60, ci și un limbaj universal care continuă să inspire artiști din întreaga lume. De la swing la bebop, de la cool jazz la fusion, fiecare stil a adus ceva nou și a demonstrat că jazzul nu cunoaște limite.

În România, însă, jazzul a pătruns cu dificultate, fiind privit cu reticență din cauza barierelor culturale și politice ale vremii. Într-o țară dominată de instabilitate economică și de un peisaj muzical tradiționalist, acest nou curent a fost adesea perceput ca o influență străină și, uneori, subversivă. Din acest motiv, jazzul a fost inițial ascuns sub diverse denumiri, precum *Muzică de Estradă*, *Muzică Ușoară* sau *Muzică Variată*, pentru a evita interdicțiile și cenzura autorităților.

În ciuda cenzurii și a influențelor politice, acest stil muzical a continuat să evolueze, atrăgând numeroși muzicieni talentați. Astfel se fac remarcate câteva personalități ale acestui gen muzical dintre care putem enumera: Edmond Deda, Richard Oschanitzky, Teodor Rogalski, Ion Dumitrescu, Sergiu Malagamba și Victor Iusceanu, personalități care au contribuit semnificativ la dezvoltarea teoretică și practică a jazzului. Tot în această perioadă, artiști precum Johnny Răducanu, Aura Urziceanu, Anca Parghel și Harry Tavitian au devenit ambasadori ai jazzului românesc pe scenele internaționale, aducând recunoaștere globală acestui gen muzical în țara noastră.

Aura Urziceanu s-a impus pe scenele internaționale printr-o interpretare de o mare complexitate, demonstrând nu doar o tehnică vocală adecvată, ci și o capacitate de improvizație excepțională. Cu o carieră care s-a desfășurat pe multiple continente, artista a reușit să se afirme într-un domeniu competitiv, alături de mari personalități ale jazzului mondial.

Aura Urziceanu nu este doar o interpretă de jazz, ci o prezență artistică totală, o inovatoare care a știut să îmbine elemente de jazz clasic cu influențe din muzica tradițională românească și chiar din muzica clasică. Aceste reinterpretări surprinzătoare, îmbogățite cu o sensibilitate aparte, demonstrează o viziune artistică unică, care merită să fie recunoscută.

2. Aura Urziceanu – scurtă biografie

Născută pe 14 decembrie 1946 în București, Aura Urziceanu s-a remarcat încă din copilărie printr-un talent muzical aparte, provenind dintr-o familie cu tradiție muzicală, fiind îndrumată de tatăl său, Nelu Urziceanu, violonist al Orchestrei Simfonice a Radiodifuziunii Române, care i-a fost primul profesor de vioară.

Împreună cu fratele său, George Urziceanu, Aura a explorat mai multe genuri muzicale încă din fragedă copilărie, interpretând muzică clasică, muzică ușoară și muzică populară românească. Deși și-a început educația muzicală cu vioara, vocea sa puternică și expresivă a atras rapid atenția.

Momentul decisiv în descoperirea jazzului s-a petrecut când Cornel Chiriac, celebrul jurnalist și realizator de emisiuni radio, i-a oferit spre audiere o piesă interpretată de orchestra lui Duke Ellington. Fascinată de stilul de interpretare și de libertatea improvizatorie a jazzului, Aura Urziceanu a realizat că, fără să știe, făcea deja improvizații jazzistice în mod natural. La 13 ani, vocea ei este descoperită de Jan Ionescu, dirijor secund al Orchestrei de Estradă Radio, în timp ce cânta în Corul Radiodifuziunii Române. Acesta îi oferă ocazia de a înregistra „Vreau să cânt și eu la televizor”, piesă care devine debutul ei radiofonic și îi deschide drumul către lumea muzicală.

În 1965, participă la Festivalul de la Mamaia, unde interpretează piesa *La tine mi-e gândul*, compusă de Petre Firulescu, în stilul său unic și inovator. Publicul și criticii rămân impresionați de naturalețea și forța interpretării sale. În același an, cântă pe scena Sălii Palatului, interpretând melodiile *Zâmbiți, vă rog* și *Oglinda dragostei*, compuse de Edmond Deda. Curând, devine o prezență constantă pe scenele românești și începe să atragă atenția publicului și a criticilor datorită vocii sale impresionante, a capacității de improvizație și a tehnicii vocale foarte bune.

La 17 ani, Aura Urziceanu începe turnee internaționale, ajungând să cânte în Germania, U.R.S.S și Israel. În Germania, în timpul unei apariții televizate, interpretează o piesă de jazz care îi aduce o ofertă pentru un contract de radio și televiziune, această oportunitate o conduce în Canada, unde își începe activitatea în cluburile de jazz, un mediu extrem de competitiv și selectiv. În această perioadă, îl întâlnește pe soțul său, Ron Rully, alături de care își întemeiază o familie și devine mamă a unui băiat, Elia Rully.

Punctul culminant al ascensiunii sale internaționale se petrece când Duke Ellington, unul dintre cei mai mari muzicieni de jazz din toate timpurile, o ascultă cântând și îi propune să colaboreze, moment care marchează începutul unei cariere sale internaționale. Astfel, Aura Urziceanu ajunge să cânte pe marile scene ale lumii, alături de Ella Fitzgerald, Quincy Jones, Thad Jones și alți mari personalități ale jazzului.

În 1971, împreună cu Mihaela Mihai și Aurelian Andreescu, reprezintă România la Concursul Internațional de Muzică Ușoară din Belgia, unde obține punctajul maxim, confirmându-și statutul de artistă valoroasă a țării noastre.

Colaborarea sa cu Duke Ellington continuă până în 1974, anul morții acestuia. După această pierdere, este căutată de Quincy Jones, care îi oferă un nou contract de colaborare, ceea ce îi permite să susțină turnee importante pe întreg mapamondul.

În 1973, Aura Urziceanu susține un concert de mare valoare la Sala Palatului, interpretând alături de cei mai importanți muzicieni de jazz din România. “Concertul ei la Sala Palatului, cu orchestra condusă de Richard Oschanitzky, a fost un eveniment muzical deosebit”. (Șipa, A., 2016, p. 111).

În anii '80, începe să compună muzică ușoară, lansând o serie de șlagăre care devin extrem de populare și care încep să fie fredonate de întreg publicul românesc, dovedindu-și abilitățile de compozitoare.

În 2005, revine în România și înființează o fundație culturală ce îi poartă numele, având ca scop promovarea tinerelor talente și a culturii muzicale autentice. În același an, la împlinirea a 45 de ani de carieră, susține un concert aniversar de mare succes, în care readuce în prim-plan cele mai apreciate interpretări din repertoriul său.

În 2018, împreună cu Ionel Tudor, susține două mari concerte de jazz și muzică ușoară în cadrul Festivalului Internațional Radiro, acestea reprezentând ultimele sale apariții pe scenele din România.

3. Aura Urziceanu – interpretează și compozitoare de jazz

Aura Urziceanu este una dintre cele mai cunoscute voci pe care România le-a oferit lumii, o artistă cu un timbru inconfundabil și o tehnică vocală potrivită jazzului. Soprană de coloratură cu un diapazon impresionant și o capacitate surprinzătoare de improvizație a devenit un nume de referință în muzica jazz, dar și în muzica ușoară și cea populară românească.

Născută într-o familie de muzicieni, Aura Urziceanu a fost expusă încă din copilărie unui mediu artistic de înaltă calitate. Studiul viorii a avut un rol esențial în dezvoltarea sa muzicală, oferindu-i un auz excepțional și o înțelegere profundă a teoriei și armoniei. Tatăl său, un mentor devotat, i-a insuflat pasiunea pentru muzică și i-a oferit o bază solidă care i-a permis să-și dezvolte talentul într-un mod unic.

Într-un interviu acordat unui post de televiziune din Toronto, artista mărturisea că improvizația a descoperit-o în mod natural, prin joc. Memoria sa muzicală extraordinară îi permitea să reproducă cu ușurință melodiile după o singură audiție. Însă, odată ce începea să le cânte de mai multe ori, se plictisea de repetiția acelorași versuri și simțea nevoia să le înlocuiască cu onomatopee. Astfel, fără să-și dea seama, în această joacă, Aura Urziceanu descoperea arta improvizației jazzistice, reinventând liniile melodice pe baza armoniei originale ale pieselor.

Regimul politic restrictiv al epocii și izolarea culturală a țării au întârziat contactul său cu muzica jazz până la vârsta de 13 ani. Cu toate acestea, talentul său nativ și instinctul ei muzical au făcut ca improvizația să devină parte integrantă a artei sale vocale, ceea ce o plasează printre cei mai inovatori interpreți ai genului.

Una dintre calitățile definitorii ale Aurei Urziceanu este capacitatea sa de a explora diferite registre vocale cu ajutorul diapazonului său, specific sopranelor de coloratură, care îi permite atingerea unor note în registrul supra-acut, cucerind publicul la fiecare apariție. O dovadă elocventă a măiestriei sale este interpretarea piesei *Jocul țambalelor*, de Johnny Răducanu, în care vocea îi este suprapusă în studio pe două octave diferite, creând astfel un efect sonor unic și inovator. Primul său mare succes discografic, *Vreau și eu să apar la televizor*, demonstrează încă o dată agilitatea sa muzicală, fiind înregistrat după doar două audiții. În plus, artista a excelat și în muzica ușoară românească, având în repertoriu numeroase șlagăre de neuitat precum *Vreau să vii în viața mea*, *Mai rămâi și nu pleca*, *Dor de viață* și *Să mori din dragoste*.

O altă latură deosebită a carierei sale este modul în care a reușit să îmbine elemente ale jazzului cu tradiția muzicii populare românești. În 1981, în cadrul programului de Revelion difuzat la TVR, acompaniată la vioară de fratele său, George Urziceanu, a interpretat o versiune

jazzistică fantezistă a celebrului cântec *Sanie cu zurgălăi*, reușind să surprindă și să încânte publicul. Această fuziune s-a regăsit și în alte piese precum *Cântec din Oaș, Hai, călușar* și *Ia-ți mireasă ziua bună*, în care a transpus spiritul tradiției românești într-o dimensiune modernă și sofisticată.

Dar talentul său nu s-a oprit aici. Aura Urziceanu a demonstrat o profundă înțelegere a muzicii clasice, interpretând vocal *Balada* lui Ciprian Porumbescu, utilizând tehnica onomatopeică specifică stilului său. De asemenea, a oferit o variantă vocală a celebrei *Arie din Suita nr. 3, în Re Major*” de Johann Sebastian Bach, confirmându-și astfel măiestria tehnică și sensibilitatea artistică.

De-a lungul carierei sale, Aura Urziceanu a colaborat cu mari artiști și compozitori, dintre care se remarcă Richard Oschanitzky, alături de care a abordat și muzica de film. În acest context a interpretat melodia *Iubirea noastră*, parte din coloana sonoră a filmului *Parașutiștii*. Tot în această direcție, în concertul său din 1973, sub bagheta lui Richard Oschanitzky, a interpretat celebra piesă *People* din musicalul *Funny Girl*, demonstrându-și astfel versatilitatea interpretativă.

Aura Urziceanu nu a fost doar o voce națională, ci și o artistă de talie internațională. În albumul *The Best of Aura*, înregistrat în 2005, a inclus patrusprezece piese interpretate în nu mai puțin de șapte limbi: română, franceză, spaniolă, italiană, engleză, portugheză și ebraică, reflectând astfel universalitatea talentului său și abilitatea de a interpreta repertoriul altor popoare.

Cariera Aurei Urziceanu nu se limitează doar la performanțele sale vocale, colaborările internaționale și turneele desfășurate pe scenele celor mai mari capitale ale lumii. Un aspect adesea trecut cu vederea, dar de o importanță majoră, este contribuția sa semnificativă ca și compozitoare. “Aura Urziceanu este cunoscută în primul rând ca fiind o veritabilă cântăreață de jazz, dar puțină lume știe că ea a dovedit adesea autentice aptitudini de compozitoare de jazz” (Șipa, A., 2016, p. 31). Această dimensiune creativă a fost modelată de influențele culturale diverse, experiențele sale internaționale și un simț muzical rafinat, ce îmbină jazz-ul, muzica pop și sonorități cu rezonanțe etnice și folclorice.

În anul 1986, Aura Urziceanu și-a consolidat poziția nu doar ca interpretă, ci și ca autoare de muzică, odată cu lansarea piesei *Vreau să vii în viața mea*. Această compoziție s-a bucurat de un succes considerabil, fiind desemnată „melodia anului” de către public, un indicator clar al impactului emoțional și melodic al piesei. Versurile, semnate de textierul Eugen Rotaru, alături de orchestrația realizată de Doru Căplescu, au contribuit la definirea unui sound distinct, în care lirismul romantic se împletește cu o expresivitate muzicală de o mare profunzime.

Tot în același an, compune și lansează piesa *Crez*, o declarație de devotament artistic în care muzica este personificată și transformată într-un simbol al dăruirii universale: *Mă dărui vouă suflet cald, Mă dărui soarelui, luminii, Zburând mereu spre mai înalt*. Versurile scrise de Daniela Mocanu accentuează această dimensiune spirituală, iar melodia îmbină elemente de jazz și pop simfonic, demonstrând complexitatea armonică și sensibilitatea componistică a artistei.

Un moment definitoriu în evoluția Aurei Urziceanu ca și compozitoare este reprezentat de concertul aniversar *Aura Urziceanu and Radio Big Band* din 1987, când lansează piesa *Dor de viață*. Acest cântec, având versurile semnate de Dan V. Dumitru și orchestrația realizată de George Natsis, devine rapid unul dintre cele mai difuzate la posturile de radio, atingând un record de șase transmisiuni zilnice.

Analizând structura piesei, se observă o combinație remarcabilă între optimismul mesajului și ritmurile cu influențe latino, ceea ce conferă melodiei un caracter dinamic și captivant. Una dintre trăsăturile importante ale acestei compoziții este prezența unei improvizații jazzistice extrem de dificile din punct de vedere tehnic. Secțiunea de improvizație

solicită un ambitus vocal impresionant, evidențiind virtuozitatea interpretativă a artistei și apropierea sa de stilistica vocală a jazz-ului american.

Interesant este și impactul internațional al piesei *Dor de viață*, care depășește granițele României și ajunge să fie apreciată în Brazilia. Aura Urziceanu a considerat că muzicalitatea limbii române se potrivește perfect cu structura melodică a cântecului, motiv pentru care nu a tradus piesa în alte limbi, preferând păstrarea autentică a expresivității originale.

Datorită turneelor sale internaționale, Aura Urziceanu dezvoltă o sensibilitate artistică aparte, reflectată în compozițiile sale cu influențe multiculturale. Una dintre cele mai relevante creații din acest punct de vedere este *Zihronot mi Israel (Amintiri din Israel)*, un cântec cu versuri în limba ebraică scrise de Eugen Rotaru, Compoziție ce surprinde atmosfera vibrantă a peisajului sonor israelian, integrând elemente melodice ce evocă tradiția muzicală a regiunii.

De asemenea, piesa *Matahari Russian Girl* aduce o fuziune interesantă între sonorități orientale și o poveste lirică dramatică despre o seducătoare dansatoare acuzată de spionaj, ceea ce reflectă o capacitate narativă a artistei. Versurile în limba ebraică, semnate tot de Eugen Rotaru, contribuie la conturarea unei atmosfere misterioase, transformând această piesă într-un exemplu de storytelling muzical.

Un alt aspect definitoriu al activității componistice a Aurei Urziceanu este colaborarea sa cu muzicieni de renume, precum pianistul și orchestratorul George Natsis și compozitorul Ionel Tudor. Împreună cu aceștia, artista creează piesa *Dragoste*, cu versurile semnate de Eugen Rotaru. Caracterizată printr-o linie melodică energică, scrisă pe ritmuri latino, această compoziție păstrează elementele pozitive și vibrante care definesc stilul Aurei Urziceanu.

O altă realizare notabilă este piesa „Let Him Be Mine”, înregistrată cu aceeași echipă de orchestratori. Spre deosebire de creațiile anterioare, această piesă adoptă un tempo mai lent și o linie melodică melancolică, exprimând dorința și nostalgie într-o manieră profund emoționantă.

Unul dintre cele mai expresive exemple ale talentului său componistic este piesa *Atât dor*, orchestrată de George Natsis. Aceasta se distinge printr-o tematică emoțională intensă, explorând sentimente de dor și melancolie. Orchestrația sofisticată, combinată cu vocea puternic expresivă a artistei, creează un impact emoțional puternic asupra ascultătorului, subliniind efemeritatea vieții și complexitatea trăirilor umane.

Anul 2001 marchează lansarea albumului *Dor de viață*, înregistrat la *Electrecord* pe vinil, o colecție ce reunește cele mai reprezentative creații proprii, precum *Crez*, *Dragoste*, *Atât dor*, *Vreau să vii în viața mea* și, bineînțeles, piesa titulară *Dor de viață*. Acest album reprezintă o sinteză a identității muzicale a Aurei Urziceanu, evidențiind diversitatea sa componistică și abilitatea de a transmite emoție printr-o varietate de stiluri muzicale.

Contribuția Aurei Urziceanu la muzica românească depășește statutul de simplă interpretă. Prin compozițiile sale, artista a reușit să aducă un suflu nou în peisajul muzical autohton, integrând elemente de jazz, pop, latino și influențe etnice într-o manieră inconfundabilă. Moștenirea sa componistică rămâne un reper valoros în istoria muzicii românești, demonstrând că muzica, în esența ei, este o artă a emoției și expresivității fără frontiere.

4. Concluzii

Aura Urziceanu este recunoscută ca una dintre vocile emblematice în jazzul românesc și internațional, având o carieră remarcabilă ce a influențat nu doar scena locală, ci și muzica globală. Talentul său vocal, tehnica deosebită și abilitatea de improvizație au fost apreciate de mari personalități ale jazz-ului internațional, cum ar fi Duke Ellington și Quincy Jones.

Deși este cunoscută mai ales pentru muzica jazz, Aura Urziceanu a demonstrat o versatilitate deosebită, abordând și alte genuri muzicale, inclusiv muzica ușoară, folclorică și

clasică. Abilitatea sa de a îmbina jazz-ul cu influențe tradiționale românești a adus un caracter unic interpretărilor sale.

Cariera sa internațională a contribuit semnificativ la promovarea jazzului românesc pe scenele internaționale și în paralel, a adus un aport important și la diversificarea repertoriilor din muzica ușoară românească, cu șlagăre de mare succes.

Improvizația a fost un element definitoriu al carierei sale, aceasta făcând parte din stilul său unic iar capacitatea de a reinventa melodiile în mod creativ, fără a le pierde din esența lor, este un atribut care o face o personalitate importantă în muzica jazz.

Aura Urziceanu nu doar că a excelat pe plan artistic, dar a contribuit activ la conservarea și promovarea tradițiilor muzicale românești, integrându-le cu succes în jazz, astfel creând un limbaj muzical modern și sofisticat, care continuă să inspire generațiile actuale de artiști.

Bibliografie

Cărți

Berindei, M. 1976 *Dicționar de JAZZ*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.

Șipa, A. 2016. *Ladies in JAZZ*. București: Editura Tracus Arte.

Surse electronice

Aura Urziceanu -*Dor de Viață*, tracklist. Web site:https://www.discogs.com/release/5011931-Aura-Urziceanu-Dor-De-Via%C8%9B%C4%83?srsltid=AfmBOoo2RIS3ghqw07EnXsMZhs76LTYhshfHkzeJt_jVsDfp0FGPF000;

Aura Urziceanu *Rully special guest on Rompost TV*, Web site:<https://www.youtube.com/watch?v=Od007oDczF4&t=5s>;