

INSPECTORATUL ȘCOLAR JUDEȚEAN NEAMȚ

LICEUL
DE ARTE
VICTOR
BRAUNER
PIATRA
NEAMȚ

Lucrările simpozionului Interdisciplinar
EDUCAȚIA PRIN ARTE

Carl Czerny

NR.1/2023 Piatra Neamț



ISSN 2972 - 1520 ISSN-L 2972 - 1520

www.liceulbrauner.ro/concursul-czerny

Simpozionul interdisciplinar EDUCAȚIA PRIN ARTE
face parte din proiectul CARL CZERNY
inclus în C.A.E.R. - 2023 la poziția 1144.

Responsabilitatea pentru conținutul lucrărilor
revine în totalitate autorilor.

CUVÂNT ÎNAINTE

Simpozionul interdisciplinar EDUCAȚIA PRIN ARTE este o premieră în contextul Concursului de interpretare pianistică, chitară clasică și teoria muzicii „Carl Czerny”, ajuns la ediția cu numărul 32, concurs consacrat în timp pentru pian, din 2022 și cu secțiune chitară clasică, iar din 2023 cu secțiune dedicată studiilor muzicale teoretice.

Simpozionul este o invitație la reflecție pedagogică, adresată atât cadrelor didactice din domeniul muzical-artistic, cât și celor care găsesc o formă de a integra artele în disciplina predată cu scopul, evident, de a o face mai atractivă, de a ajunge la sufletul elevului, care își poate dezvolta astfel și inteligența emoțională.

Așa ne-am propus, așa s-a întâmplat, în cuprins există lucrări cu tematică muzicală, strategii didactice clasice și moderne, care fac referire la dezvoltarea gândirii critice a elevilor, aflăm despre artă ca „punte între culturi” și cum poate fi folosită la orele de limbi moderne. Descoperim tabloul din poezia lui Ioan Alexandru, *Cosmosul meu*, ne reamintim dimensiunea universală a lui Brâncuși și legătura dintre arte vizuale și abilități practice.

Istoria instrumentelor muzicale și transmiterea mesajului muzical care capătă semnificații multiple prin transmiterea lui cu ajutorul instrumentelor, modul cum funcționează acestea, durabilitatea actului interpretativ, predarea cântecului popular, transmiterea fondului de valori al creației populare ne atrag atenția. Îl descoperim pe reprezentantul perioadei romantice Carl Baermann - clarinetist, profesor și compozitor alături de compozitorii miniaturii pianistice românești care se studiază în ciclul primar.

Proiectele de activități didactice la diferite instrumente constituie, cu siguranță, modele pentru cei care se pregătesc pentru inspecțiile de obținere a gradelor didactice. Aflăm cum putem preveni „analfabetismul estetic”, care sunt beneficiile serbărilor școlare, avantajele jocului față de lecția tradițională, ce înseamnă audiția muzicală activă, cum se dezvoltă auzul muzical în învățământul gimnazial, care este abordarea noțiunii de „timp” în arta muzicală.

Reamintindu-vă că Marcel Proust descoperă sensul vieții în artă și literatură în ultimul volum „Le temps retrouvé”, al romanului său, considerat unul din cele mai bune din toate timpurile, „À la recherche du temps perdu”, cu speranța că v-am stârnit curiozitatea, vă invităm la lectură!

Prof. Carmen Corlățeanu

CUPRINS

DIVERSITATE STILISTICĂ ȘI TEMATICĂ ÎN OPERA LUI IOAN ALEXANDRU

PROF. MARIA BOCOI, LICEUL „CONSTANTIN BRÂNCOVEANU” HOREZU, VÂLCEA..... 6

CARL BAERMANN - CLARINETIST, PROFESOR ȘI COMPOZITOR

PROF. LOREDANA ROHOZNEANU, LICEUL DE ARTE „VICTOR BRAUNER” PIATRA NEAMȚ..... 11

MUZICA – ARTA DE A GÂNDI PRIN SUNETE

PROF. DANIELA RALUCA CIUCA, LICEUL DE ARTE „HARICLEA DARCLÉE” BRĂILA 14

BENEFICIILE SERBĂRILOR ȘCOLARE ÎN PREGĂTIREA PENTRU SCENĂ A MICILOR ARTIȘTI

PROF. NICOLETA NEGREANU, LICEUL DE ARTE „VICTOR BRAUNER” PIATRA NEAMȚ..... 20

EDUCAȚIA PRIN JOC

PROF. CRISTINA-IOANA CIOBANU, LICEUL DE ARTE „VICTOR BRAUNER” PIATRA NEAMȚ..... 23

ASPECTE DIDACTICE ALE ABORDĂRII MINIATURII PIANISTICE ROMÂNEȘTI ÎN CICLUL PRIMAR

PROF. IRINA-OANA HORGHIDAN, LICEUL DE ARTE „VICTOR BRAUNER” PIATRA NEAMȚ 29

CONSTANTIN BRÂNCUȘI

PROF. CONSTANTIN FLORINEL SILVIU, COLEGIUL NAȚIONAL „ELENA CUZA” BUCUREȘTI 34

EDUCAȚIA TEHNOLOGICĂ - ARTĂ ȘI CUNOAȘTERE

PROF. ANIELA IOANA CASIAN, COLEGIUL NAȚIONAL „ELENA CUZA” BUCUREȘTI 38

COMUNICAREA MUZICALĂ PRIN INTERMEDIUL INSTRUMENTELOR MUZICALE

PROF. PETRUȚA LAURA CRĂCIUN, COLEGIUL NAȚIONAL DE ARTĂ „GEORGE APOSTU” BACĂU. 42

ABORDAREA MATERIALULUI MUZICAL ȘI MODALITĂȚI DE LUCRU LA ORA DE MUZICĂ VOCALĂ TRADIȚIONALĂ ROMÂNEASCĂ

PROF. MIHAELA MANCAȘ, LICEUL DE ARTE „VICTOR BRAUNER” PIATRA NEAMȚ 47

ABORDAREA NOȚIUNII DE „TIMP” ÎN ARTA MUZICALĂ

PROF. DANIEL RUDICHI, LICEUL DE ARTE „VICTOR BRAUNER” PIATRA NEAMȚ..... 52

AUDIȚIA MUZICALĂ ACTIVĂ - ACT DE INVESTIGARE STRUCTURALĂ A FENOMENULUI MUZICAL

PROF. SIMONA-ELENA ȚĂRNĂ, LICEUL DE ARTE „VICTOR BRAUNER” PIATRA NEAMȚ..... 54

CÂNTECUL - METODĂ SPECIFICĂ DE FORMARE ȘI DEZVOLTARE A AUZULUI MUZICAL ÎN ÎNVĂȚĂMÎNTUL GIMNAZIAL

PROF. SÎNZIANA OLIVIA ZAHARIA, LICEUL DE ARTE „VICTOR BRAUNER” PIATRA NEAMȚ 59

ORA DE LIMBA ROMÂNĂ - STRATEGII DIDACTICE MODERNE

PROF. ANCA MARIA TRUȘCĂ, LICEUL „CONSTANTIN BRÂNCOVEANU” HOREZU, VÂLCEA 65

ROLUL PROFESORULUI ȘI AL ELEVULUI ÎN PROCESUL DE INSTRUIRE PIANISTICĂ

PROF. RALUCA ARDELEAN, LICEUL DE ARTĂ „ȘTEFAN LUCHIAN” BOTOȘANI..... 68

SUNETUL. PRODUCERE ȘI PROPAGARE

PROF. DR. DANIEL MIHAI, COLEGIUL NAȚIONAL DE ARTE „REGINA MARIA” CONSTANȚA..... 71

UTILIZAREA ARTEI ÎN TIMPUL OREI DE LIMBA ENGLEZĂ

PROF. LAURA SANDU, COLEGIUL NAȚIONAL „ROMAN-VODĂ” ROMAN..... 76

PROIECT DIDACTIC

PROF. MARILENA NICOLESCU, LICEUL DE ARTE „MARGARETA STERIAN” BUZĂU..... 79

PROIECT DE ACTIVITATE DIDACTICĂ LA PIAN

PROFESOR GEORGIANA GURĂU, LICEUL DE ARTE „MARGARETA STERIAN” BUZĂU..... 90

DIVERSITATE STILISTICĂ ȘI TEMATICĂ ÎN OPERA LUI IOAN ALEXANDRU

prof. Maria Bocoli
Liceul „Constantin Brâncoveanu” Horezu, Vâlcea

Poet de excepție, strălucitor, coleg de generație cu Nichita Stănescu și Adrian Păunescu, s-a stins nedrept de repede, lăsând în urmă dăra de aur a unui talent exploziv, cunoscut destul de puțin generațiilor de astăzi. Anul acesta ar fi împlinit 80 de ani.

Poezia lui Ioan Alexandru poate fi împărțită în două părți. Poezia de până la *Imne* (1975) este „o introducere în lumea țărănească, în universul rural românesc, unde viața cotidiană se împletește strâns cu credința, cu legea, într-un mod ce amintește de ortodoxismul popular, folcloric, la care au apelat și poeții Nichifor Crainic sau Radu Gyr, chiar Lucian Blaga, Aron Cotruș și Octavian Goga.”¹

În totalitatea ei, lirica lui Ioan Alexandru este o expresie tipică a sufletului satului, a lumii rurale văzute ca centru al universului, cadrul experiențelor sale existențiale și prag al credinței. „Sufletul satului îl modelează și-l inspiră, el însuși fiind urmaș de cântăreți dieci, în stratele bisericilor transilvane”²: „frenetic în fața orișicui / Și-s pregătit de jertfă în fiecare clipă, / Că nu mă tem de-acum de spada nimănui / Și fiecă idee a mea e cu aripă” (*Autoportret*).

Volumul *Cum să vă spun* (1964) conține poemul care are statut de emblemă, *Mânzul*, care, „dincolo de naturalețea amintirii unui tânăr țaran aflat la sfârșitul studiilor universitare, înlesnește, prin intervenția sa, pe când abia ieșea din copilărie, ivirea pe lume a unui animal; face trimiteri adiacente la nașterea biblică și la profunda legătură care se stabilește între ființă și pământ, prin năvala simțurilor și spectacolul instalării vieții”³: „Eram pe câmp, când răsăritul soare / Întemeia în mine, stingând, o nouă zi. / Întinsă pe pământ o iapă înspumată / Gemea așa de gravă și necheza ușor. / Mi-am suflecat cămașa, îngenuncheai îndată/ Și cum știi am dat un ajutor... / Dar presimțea lumina cum dă în el năvală, / Și arborii pădurii din depărtare, hăt, / Îi frământau auzul trăsbind pe verticală: / Râuri veneau în goană cu străluciri de stea / Și vânturi cu miresme de ierburi necosite, / Și dintre toate-acestea mai iute se-afirma / Pământul – el vorbea cu mânzul prin copite!”(*Mânzul*).

¹ Valerica Draica, *Tradiție și evlavie în creația lui Ioan Alexandru* (studiu stilistic), în *Limba română*, revistă de știință și cultură, Chișinău, nr.2, anului XIV, 2014;

² Idem;

³ Idem;

Prin întreg materialul de inspirație, atitudine și sensibilitate, volumul *Cum să vă spun* se încadrează în tradiționalism, într-un tradiționalism ce include însă modernismul. Notele elegiace și patriarhalismul nu reproduc nici neoromantismul, nici sămănătorismul, ci se armonizează cu melosul cantilenei simboliste sau obiectivează expresia printr-un clocot de vitalitate, prin frustețea limbajului sau elementaritate: poetul bea lapte din șîștar, cuprins de flori, și gătlejul îi pocnește, strașnic, de plăcere; împlântă cuțitu-ntre pahare, oșenește; bea ardelenesca țuică...

„Tradiționalism nesămănătorist, deci, tradiționalism modernizat prin simbolism, pe o latură, iar pe cealaltă prin expresionism. L. Blaga este prezent în tot volumul, difuz. Intermitent și M. Eminescu”⁴. Versurile din poezia *Cântec* sunt de remarcat: „La marginea drumului trăiește izvorul / Îndrăgostit de stele. / Noaptea îl poți auzi / Din prund / Suspinând după ele”.

Aceleași lucru se remarcă și în alte versuri din volumul *Cum să vă spun*: „Somnul meu e numai corăbii, / Visele tale numai ape, / Vântul continuu ne mână / Ținuți de aproape”.

Expresioniste apar notele care sunt accentuate și în volumul următor, *Viața deocamdată* (1965), în „care reîntâlnim același fond rural și același aluzii vag religioase”⁵. De remarcat, în acest sens, este poezia *Coborând*: „Pe arătura neagră coborând în jos – / de-o parte cerul întunecat la apus / și negru de piatră la răsărit. / În groapa aceea de nord, / unde ajungi frânt de oboseală și plângând, / trăiește casa noastră / împrejmuită cu sânge. / În cumpăna fântânii / tatăl meu răstignit / pârghia subțire e mama tânără / înșurubată în brațele lui noduroase de lemn. / Și izvorăsc din pieptul strămoșilor / izvoarele eterne. / Și vremea / ne face una cu pământul. / În lumina lămpii la grindă, / noaptea, cei trei prunci în cămăși albe / ard prin geamurile de piele umflată, / Și într-un colț, / o ladă stranie, / cu zile și nopți / ce ni le bate o secure cosmică în cap / ca pe niște piroane ruginite” (*Coborând*).

De altfel „O imagine a părinților apare, în acest peisaj, brusc, cristică și zguduitoare, iar munca fără răgaz devine un supliciu, mereu reînnoit.”⁶

Poezia *Cosmosul meu* reflectă imaginea de la polul opus, „Ioan Alexandru ne oferă o viziune paradisiacă, de spațiu mioritic, un topos ardelean explicit, amintind de poematice descrieri a lui N. Bălcescu”⁷: „E o pășune în Ardeal cu arbori străvechi / înnegriți de umbră și de scorburi mari / cu viespi și roiuri de furnicare / și muri coțți când grâul dă în pârghă. (...) / Pe dealuri ard noaptea urme de picior desculț / aprinse de lună, și colibe de lemn pe roți / ciurdarii visează mereu râpa aceea prăbușită / de un cutremur la începutul pământului. / Crește iarba până la burta cailor / Și flori de

⁴ Dumitru Micu, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, Editura Minerva, București, 1986, p. 131.

⁵ Valerica Draica, *Tradiție și evlavie în creația lui Ioan Alexandru* (studiu stilistic), în *Limba română*, revistă de știință și cultură, Chișinău, nr.2, anului XIV, 2014;

⁶ Idem;

⁷ Idem;

toate neamurile se împreună / una cu cealaltă aici” (*Cosmosul meu*).

Tabloul este stilizat impresionist, are totuși o tentă mai repede expresionistă (*Aceeași fată, Elegie, Femeile, Armăsarii, Spre miazănoapte, Prietenilor mei*) – femeile: „Sunt așa multe strânse laolaltă / Că le cresc aripi la margine de sat / Și pleacă-n zbor în stoluri mari pe câmpuri uriașe. (...) / C-un măr în mână și c-o lumânare, / C-un ursuleț și-o vulpe de carton” (*Elegie*).

Poetul este atras de spectacole onirice grotești, de solilocvii și confidențe pline de cruzime, într-un ciudat și incitant amestec de expresionism și suprarealism, ca în poemul *Pâinea*.

Poemul de aceeași factură *Mâini*, „unde imaginea oamenilor dintr-o casă presată de furtuni este deformată expresiv până la a-i transforma pe aceștia în niște simple brațe. Acumulările monstruoase, metaforele feroce în gălgâirea lor, mișcărilor inverse în natură contribuie la realizarea viziunii expresioniste, deși modul de expresie al poetului este unul de narațiune liniștită, neliniară și liberă, care trece de la un element semnificativ la altul”⁸: „Cimitirul la noi e un pogon comun / Înconjurat cu gard de piatră, / Să nu se molipsească pământul rămas viu / În libertate. / Crucile de lemn după câțiva ani / Se lasă într-o parte și mor apoi și ele. (...) / Locul mormântului se șterge – / O iarbă sârmoasă se îndeasă pretutindeni / Ca părul pe capul feciorilor în noaptea de iarnă; / Când e plin cimitirul ochi de la un cap / În celălalt se reia totul de la început: / Groapa bunicului meu, poate groapa străbunicului meu, / Tatăl meu, peste bunicul meu / Și tot așa vechiul primar peste străvechiul primar – vechiul po-pă / Peste vechiul popă, / Vechiul sat peste străbunul meu sat. / La margini cresc pruni și meri / Și se văd flori mirositoare, / Aburul lor pătrunde în lucruri / Până departe. / Cei care vin în trecere pe la noi / Cu ceasurile îngropate în mâna stângă / Și umerii plini de bătrânețe se minunează ca în paradis!” (*Mâini*).

Ioan Alexandru prezintă în poemul *Ca în paradis*, „cimitirul sătesc în mai multe etaje de surprare a generațiilor, în *Omul*, avem de-a face cu un *bloc masiv*, peisajul care ni se propune fiind unul străbătut de două *personaje* (*Eul poetic* și *Celălalt*) care, parcă, răbufnesc în pagină, într-o realitate intensă.”⁹

În alt loc, apare un tărâm de apocalips, pământul însuși fiind ca o țară pustie în care privighetorile au murit (*Noaptea*).

Chiar devenind un Oedip, „omul este dator să se nască și chiar dacă viața este o eroare, ea trebuie trăită”¹⁰: „De-ar fi să-ți ucizi nu tatăl, / Ci propria ta țeastă zdrobind-o zi cu zi / sau fiicei tale-n pântec să-i otrăvești odorul, / tot să te naști pentru a fi, a fi. / Chiar dacă drumul duce nicăieri, / chiar de nu-i drum, ci numai o eroare. / Eroarea însăși e un ce nebun, / Cum viața mea mi-e singura

⁸ Idem;

⁹ Idem;

¹⁰ Idem.

eroare” (*Oedip*).

Însă, cât timp sursele vitalului există, există și posibilitatea regenerării, inclusiv în plan spiritual. Astfel, este contrapunctat tabloul apocaliptic prin semnalarea unei limpeziri care poate oferi șansa recuperării valorilor înstrăinate, a restructurării lumii sub regimul spiritului, în volumul *Vămile pustiei* (1969); de remarcat este lungul poem *Ascensiunea*, care are ceva din gravitatea Omului – într-un peisaj maritim care se înalță spre vămile de peste viață: „Eu încotro? Spre obârșii, ori spre margini? / Curg, asta știu, spre undeva, neliniștea mă duce / Acolo unde se opresc încremeniți toți călătorii / Și de unde cad apele pustiite-n dosul lumii”.

Versul ultim, oricât de anost ar părea: „Și uite-aici e moartea și-ntâii zori de zi”, cuprinde o grandioasă deschidere, care-l varsă pe Eu în univers, în lumina întâilor zori de dincolo de moarte.

Alteori, în acest volum care preceda *Imnele*, un înger nevăzut „stă acolo în lumină / și cântă singur, bucuros / un imn ce nu se mai termină”, prevestind marile descătușări, ca în acest fragment în care pământul este văzut ca o roză răstignită: „La început a fost pustia / Și în pustie era vânt / Și-n vânt ardea ascuns cuvântul / Și în cuvânt era pământ / Pământul nu era decât / Un trandafir în miez de noapte / Pe crucea liniștii uitat”.

Împotriva dogmei, Ioan Alexandru „a cultivat în cea de-a doua parte a itinerarului său de creație o poezie a sonurilor imnice, mizând pe ceea ce Zoe Dumitrescu-Bușulenga definea drept luminozitatea imaginii sale de etern copil, imnul însoțind permanenta contemplare a lumii.”¹¹ Credința în autenticitatea și adevărul artei, în cazul lui Ioan Alexandru, a schimbat, după o observație a distinsei cercetătoare, datele fundamentale ale crugului liricii românești. Legătura cu predecesorii: cu Blaga, Goga, Coșbuc; arhăitatea satului și înălțimea cerului, conștiința timpurie și gravitatea severă a universului poetic; coborârea (după publicarea, în 1976, a volumului *Imnele Transilvaniei*) tot mai adâncă spre rostul lucrurilor, spre întocmirea lor tainică, va preciza Zoe Dumitrescu Bușulenga; gestul evlavios față de înaintași (în *Imnul străbunilor*); refacerea unui drum neîntrerupt pe care au mers cei de până la noi (Gelu, Avram Iancu, Bogdan); „identificarea cu întreaga istorie, spre deosebire de moderniștii care se detașau de trecut; resacralizarea cuvântului în *Imnele bucuriei*, *Imnele Transilvaniei*, *Imnele Moldovei*, accentul pus pe rădăcină, ctitorie, întemeiere, în *Imnele Moldovei* denotă înălțimea și intensitatea angajării poetului în slujba artei în care istoria se regăsește.”¹²

¹¹ Ana Bantoș, *Ioan Alexandru. Particularități ale redefinirii lirismului românesc postbelic*, Limba română, revistă de știință și cultură, Chișinău, nr.3, anului XVII, 2017;

¹² Idem;

Bibliografie:

- 1] Alex Ștefănescu, *Istoria Literaturii Române Contemporane. 1941-2000*, Editura Mașina de scris, București, 2005.
- 2] Ana Bantoș, *Ioan Alexandru. Particularități ale redefinirii lirismului românesc postbelic*, *Limba română, revistă de știință și cultură*, Chișinău, nr.3, anului XVII, 2017;
- 3] Casian Maria Spiridon, *Vămile lui Ioan Alexandru*. În: „Rost”, nr. 36, 2006.
- 4] *Cântarea Cântărilor*, studiu introductiv de Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Traducere din limba ebraică, note și comentarii Ioan Alexandru, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1977
- 5] Daniel Cristea-Enache, *Generația '60: discursul artistic și discursul critic. Neomodernismul*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013.
- 6] *Dicționarul general al scriitorilor români*, coordonatori: Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, București, 2000.
- 7] Dumitru Micu, *Istoria Literaturii Române. De la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 2000.
- 8] Dumitru Micu, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, Editura Minerva, București, 1986.
- 9] Ioan Alexandru, *Căderea zidurilor Ierihonului sau Adevărul despre Revoluție*, Editura Valea Plopilor, Vălenii de Munte, 1993.
- 10] Ioan Alexandru, *Iubirea de patrie: Jurnal de poet*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978.
- 11] Ioan Alexandru, *Pământ transfigurat*, Editura Minerva, București, 1982.
- 12] Ion Pop, *Recitiri: „Imnele” lui Ioan Alexandru*. În: „Viața Românească”, nr. 5-6, 2014.
- 13] Laurențiu Ulici, „România liberă”, 20.IX.2000.
- 14] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
- 15] Valerica Draica, *Tradiție și evlavie în creația lui Ioan Alexandru* (studiu stilistic), în *Limba română, revistă de știință și cultură*, Chișinău, nr.2, anului XIV, 2014;

CARL BAERMANN - CLARINETIST, PROFESOR ȘI COMPOZITOR

prof. Loredana Rohozneanu
Liceul de Arte „Victor Brauner” Piatra Neamț

Una dintre dificultățile cu care se confruntă profesorii de muzică de specialitate în dezvoltarea elevilor la instrumentul predat este alegerea repertoriului. Perioada de dezvoltare și metoda de studiu a fiecărui elev diferă și astfel profesorul trebuie să aleagă piesele și metodele de studii cu foarte mare atenție, pentru ca acestea să fie de nivel, dar în același timp să dezvolte tehnica și interpretarea elevului pentru instrumentul studiat. În ciuda faptului că există o programă, unde se regăsesc sugestii repertoriale, fiecare elev are răbdarea, programul și tehnica de studiu diferite și astfel devine o provocare pentru profesor alegerea unui repertoriu cât mai potrivit pentru fiecare dintre aceștia.

Bineînțeles, lucrările și piesele muzicale sunt primordiale în alegerea repertoriului studiat, însă trebuie acordată și o mare importanță studiilor, deoarece acestea dezvoltă elevului capacitatea de citire la prima vedere, citirea unui discurs muzical în tempo-uri diferite, în tonalități diferite și tot felul de pasaje de virtuozitate sau de susținere, toate acestea fiind de fapt pregătirea continuă a elevului pentru a putea interpreta cu ușurință piesele studiate de-a lungul anului pe scenă.

Astfel, una dintre cele mai variate metode de studii în dezvoltarea tehnicii pentru instrumentul muzical clarinet este „Metoda completă pentru clarinet”, op. 63 de Carl Baermann (1810 – 1885). Aceasta este o metodă de studii potrivită pentru copiii care își cunosc instrumentul, cum ar fi notele, poziția și au o manieră de cântat, însă care trebuie dezvoltată în timp și prin foarte mult studiu. Această metodă este alcătuită din trei caiete, fiecare punând accent pe câte un punct important în dezvoltarea tehnicii muzicale a interpretului. Prima parte este denumită „Structură istorică și teoretică”, a doua este denumită „Studii pregătitoare”, iar a treia „Studii zilnice”.

În primul caiet, Baermann creează o scurtă istorisire a dezvoltării clarinetului, iar apoi oferă explicații tehnice asupra poziției corecte a ținerii instrumentului în mână, a ambușurii, cum se creează trilul, indicațiile de expresie, de tempo, cât și de dinamică, despre interpretare, explicații cu privire la respirație, importanța tonului produs cu ajutorul anciei și tot ce ține de partea de teorie a muzicii, însă cât mai scurt și mai succint, pentru înțelegerea mai ușoară a instrumentistului.

Caietul al doilea este alcătuit din studii tehnico-interpretative unde, la începutul fiecăruia, Baermann a făcut precizări exacte de cum și ce trebuie lucrat și evidențiat fiecărui studiu, precum maniera de a ataca notele, legăturile, modul de dirijare a aerului și maniera de interpretare a

discursului muzical. Unele dintre ele au și titluri, precum „Romance”, „Elegie”, „Variantions” sau „Gypsy-air”, sunt scrise și în mai multe genuri muzicale, precum temă cu variațiuni, tarantelă sau romanță, iar unele au chiar și acompaniament de pian, astfel putând fi considerate chiar și mici piese de sine stătătoare.

Al treilea caiet este alcătuit din scurte studii ce se bazează strict pe dezvoltare tehnică, prin diverse exerciții pe toate tonalitățile, acestea fiind foarte bune pentru momentul încălzirii instrumentului, crearea unei lejerități a mișcărilor degetelor pe instrument și a obținerii unui control cât mai mare al dirijării aerului pe discursul muzical.

Cele mai cunoscute studii sunt cele din secțiunea a doua, acestea fiind folosite, pe lângă studiul propriu al interpretului și pentru concursuri, olimpiade sau admiteri, deoarece acestea pun în valoare elevul din toate punctele de vedere, respectiv rezistența, fiind destul de lungi și solicitante, capacitatea tehnică prin pasaje de virtuozitate, dar și interpretarea, datorită dinamicii foarte variate, a schimbărilor de scriitură și a tempo-ului variat.

Pe lângă complexitatea, atenția, bagajul mare de informație și recunoaștere a acestei metode și în zilele noastre după atâta timp de la apariția ei, fiind compusă între anii 1855-1865, studiile din caietul al doilea fiind impuse chiar și la admiterile facultăților de muzică, precum cea de la Iași și cea de la Cluj, trebuie luat în calcul că Baermann, pe lângă faptul că a fost un compozitor și profesor, a fost recunoscut și ca un mare clarinetist și astfel a compus fiecare parte de studii din propriile experiențe muzicale, din propriile rezolvări ale dificultăților, subliniind fiecare necesitate pe care orice interpret o are de depășit în dezvoltarea sa. În plus, a ghidat prin notațiile sale suplimentare și diverse maniere de interpretare, fiecare studiu fiind lucrat în cât mai mare detaliu prin filtrul propriu, pentru a ajuta viitorii clarinetiști.



Carl Baermann, compozitor al perioadei romantice, a fost recunoscut în primul rând datorită tatălui său, Heinrich Baermann (1784—1847), clarinetistul pentru care Carl Maria von Weber și-a compus cele două concerte și lucrări de cameră, acesta fiind foarte impresionat de tonul său. Chiar și Felix Mendelssohn a compus două concerte pentru două clarinete și orchestră, respectiv pentru Carl și tatăl său, Heinrich Baermann. În al doilea rând, Carl Baermann s-a remarcat și prin toate compozițiile sale pentru clarinet, metoda de studii nefiind singura, prin elevii săi care la fel s-au remarcat în lumea muzicii și nu în ultimul rând, pentru contribuția sa în dezvoltarea construcției clarinetului.

Prin urmare, unul dintre cei mai importanți factori în timpul învățării corecte a unui instrument este sursa materială folosită, perioada de dezvoltare și metoda de studiu a fiecărui elev

sau interpret fiind fundamentală în obținerea performanței. Astfel, metoda lui Carl Baermann, scrisă pentru clarinet, a fost și este în continuare o sursă de ghidare în dezvoltarea capacităților de interpretare și tehnice a unui clarinetist, Carl Baermann fiind recunoscut și astăzi pentru multiplele sale contribuții la multe subiecte de cercetare, producție și performanță a clarinetului.

Bibliografie:

1. CARMEN, Chelaru - Cui i-e frică de Istoria muzicii?!, Editura Artes, Iași, 2007;
2. CARL, Baermann – Metodă completă pentru clarinet, op. 63, Editat de Gustave Langenus
3. Conservatorul de Stat al Universității Anadolu, Turcia - Jurnalul de studii academice în științe sociale: „Carl Baermann în metode de predare a clarinetului”, articol publicat în anul 2016

Surse web:

www.brilliantclassics.com

www.etd.ohiolink.edu

<http://en.wikipedia.org>

<http://ro.wikipedia.or>

MUZICA – ARTA DE A GÂNDI PRIN SUNETE

prof. Daniela Raluca Ciuca
Liceul de Arte „Hariclea Darclée” Brăila

Societatea umană, spre deosebire de alte tipuri de societăți, dar și dincolo de diferitele accepțiuni care i se dau, se caracterizează prin acțiuni conștiente, creatoare de valori. Evoluția societății umane s-a realizat nu numai prin mecanismele biologice de reproducere sau prin contribuția factorilor de mediu. Omul modern nu se deosebește, din punct de vedere genetic, de omul de acum câteva zeci de mii de ani, dar, în ceea ce privește formele de organizare, modul de trai și de producere a celor necesare traiului, diferențele sunt semnificative. Acest lucru este datorat proprietății individului uman de a fi educat, educabilității, disponibilității omului de a fi receptiv la influențe educative, realizând acumulări progresive concretizate în comportamentul său socio-individual.

Educabilitatea reprezintă astfel factorul care determină caracterul individual uman de ființă socială și educația ca fapt social. Acțiunea educativă, înțeleasă ca un ansamblu de influențe cu sens pozitiv, conștiente sau nu, organizate sau reorganizate, regăsite în comportamentul indivizilor sau grupurilor sociale, alături de socializare, noțiuni care parțial se suprapun, dar nu coincid, a generat salturi în conștiința umană, a condus la fapte de cultură și civilizație. În acest fel și în funcție de condițiile tehnico-economice ale vieții, educația a evoluat treptat, influențând la rândul ei societatea. Recunoaștem aici determinarea social-istorică a educației sub multiplele ei manifestări și faptul că educația trebuie analizată atât la nivel social, cât și la nivel de individ, dar, mai ales, în interdependența dintre individ și societate. Afirmarea primatului unuia sau altuia dintre elementele relației este o chestiune epistemologică (și nu numai) sterilă. Fapt este că fiecare individ, la venirea sa pe lume, găsește ca fiindu-i preexistente modelele culturale care-i condiționează comportamentul. Individul uman descoperă treptat că ceea ce îi oferă natura nu îi este suficient. Ca urmare, el resimte nevoia asimilării selective a valorilor experienței generalizate a omenirii și, la rândul său, fiecare generație sporește această experiență. Esențiale în procesul transmiterii culturale sunt comunicarea interumană și munca.

Din acest punct de vedere, educația reface în sens invers parcursul omenirii în ceea ce are ea esențial. Pe ce altă parte, diferențierea activităților umane, adică diviziunea muncii, face ca, pe măsura creșterii complexității vieții, educația să se constituie într-un domeniu distinct al activității

sociale, cu reguli proprii de organizare, la început mai puțin sistematice, într-un subsistem al sistemului global societal, cu forme de organizare și instituții proprii.

Idealul social și idealul educațional

Sursa principală a idealului și scopurilor umane o constituie structura realității sociale și necesitățile evoluției ei economice, politice, științifice și culturale. Prin urmare, perspectiva tezei universalității idealurilor sau a perenității marilor obiective formative ale personalității umane, indiferent de epocă și societate, reprezintă o supoziție fără o acoperire practică și teoretică. În realitate, fiecare formațiune social-istorică și-a creat modele proprii de personalitate în conformitate cu statutul și rolul pe care diferitele clase și categorii sociale îl îndeplineau în sistemul relațiilor societale globale.

Consecința a reprezentat-o crearea unor sisteme de educație și pregătire destinate formării unor tipuri proprii de personalitate. Cel mai adesea, modelul personalității este exprimat în finalitățile educației, altfel spus în idealul educațional specific unei societăți determinate. În accepție teoretică, idealul reprezintă proiecția modului superior de realizare umană către care aspiră un individ sau o generație, concepută în plan material, spiritual și profesional, cu caracter motivator pentru acțiunea umană în toate domeniile de activitate.

Idealul și scopurile educaționale au un rol fundamental atât în constituirea teoriilor și sistemelor educaționale, cât și în transpunerea lor practică, configurând concepția care stă la baza unui sistem de instruire și educare, reprezentând pivotul lui teoretic și metodologic. În consecință, cadrul în care se realizează în mod practic idealul și scopurile educaționale îl reprezintă sistemul educațional.

Educația, ca orice funcție a vieții sociale, a fost supusă de-a lungul istoriei unor schimbări profunde. Din empirică, elementară și exclusivă, pentru cea mai mare parte a membrilor societății, ea a devenit astăzi o necesitate pentru fiecare societate și individ. În evoluția societății umane s-au succedat mai multe tipuri și sisteme de educație.

Accesul la educație- de la drept la realitate

Societatea modernă, recunoscând rolul educației în formarea și împlinirea personalității umane, atribuie acesteia exercitarea anumitor funcții. Deși acordul nu este unanim, cei mai mulți dintre specialiști apreciază că educația îndeplinește o funcție etică și culturală, o funcție științifică și tehnologică și una economică și socială, fiecare în parte desemnând o latură a procesului educativ și toate la un loc un ansamblu coerent de acțiuni în vederea realizării idealurilor și scopurilor educative și sociale. Necesară și chiar indispensabilă în zilele noastre pentru fiecare individ și

societate, educația, problematica educației au constituit, cu diverse ocazii, motivul abordării ei din perspectiva globală internațională.

Viața cotidiană stă, în mare măsură, sub zodia esteticului. Contactul cu opera de artă, design-ul vestimentar sau al bunurilor de consum, arhitectura sau spațiul ambiental, o parte dintre activitățile noastre diurne, participarea la ceremoniile cele mai diverse impun o pregătire atentă pentru a recepta valorile estetice. Chiar și educația presupune un registru estetic.

Ca latură a educației, educația estetică îndeplinește multiple funcții educative, exercitând o acțiune polivalentă asupra dezvoltării personalității. Pentru a le înțelege mai bine, ne vom referi la natura și specificul artei, precum și la categoria de bază a esteticii – frumosul. Educația estetică nu vine să limiteze sau să afecteze libertatea alegerii sau aderării la frumosul autentic. Dimpotrivă, prin intermediul ei se pregătește terenul întâlnirii cu valoarea; ea nu limitează, ci luminează, deschide un evantai de alegeri, opțiuni.

S-a vorbit și se mai vorbește încă de un analfabetism școlar, uitându-se de un alt tip de analfabetism, mai subtil și ascuns, dar mult mai periculos și anume „analfabetismul estetic”, adică incapacitatea de a sesiza și vibra în fața frumosului. Imunitatea afectivității față de zone întinse ale existenței are consecințe negative atât pentru indivizi, cât și pentru societăți (indiferent că sunt dezvoltate sau subdezvoltate economic). Există o criză în artă ce nu ține de creația artistică, ci de receptivitatea noastră față de acest fenomen și, de aceea, stimularea spiritului copiilor prin intermediul artelor constituie o obligație pentru educator.

Valențele emoțional-artistice pot fi potențate nu numai prin intermediul disciplinelor de profil, ci prin toate activitățile instructiv-educative și, de aceea, este necesară pregătirea tuturor educatorilor atât în direcția formării propriei sensibilități, cât și pentru formarea sensibilității copiilor în vederea receptării semnificațiilor estetice.

Pentru educația estetică, frumosul poate fi atât scop, cât și mijloc. Frumosul ca scop stă la baza educației pentru artă, permite realizarea premiselor pentru înțelegerea, receptarea și integrarea frumosului artistic. Frumosul ca mijloc întemeiază educația prin artă care vizează realizarea unei instruirii morale, intelectuale, fizice prin intermediul frumosului artistic.

„Muzica este, probabil, singura limbă universală a lumii și este mijlocul prin care un compozitor care a trăit acum trei sute de ani își poate comunica inspirația unui interpret în viață azi”.¹

Muzica exprimă formarea personalității. Nu poate înceta niciodată să fie cea mai înaltă și cea mai eliberatoare dintre arte, ocupând un loc privilegiat în ierarhia nevoii de frumos a omului. Formarea educației muzicale a elevilor se desfășoară atât prin teorie, cât și prin elementele muzicii care se adresează sensibilității și gustului artistic. Prin urmare, este necesar să se creeze acel mediu

favorabil de dezvoltare a însușirilor muzicale înnăscute pe care toți copiii le manifestă de la cele mai mici vârste.

PIANUL – LEGĂTURA PRIN ATINGERE

Copiilor care învață un instrument muzical le sunt dezvoltate creativitatea, curiozitatea, tenacitatea, sensibilitatea. Ei devin mai disciplinați și mult mai responsabili. Curiozitatea muzicală se grupează în jurul acestui instrument fascinant – *pianul* - cu o expresivitate spectaculoasă. Atracția copiilor față de acest instrument este irezistibilă: unii copii încearcă clapele cu câte un deget, una câte una, ascultă uimiți diferența sunetelor, rimează, se joacă, se bucură, încearcă să fredoneze sunet etc., dându-le posibilitatea să practice muzica în cadrul unor activități plăcute și strict legate de interesele lor emoționale. Mintea lor încearcă să prindă primele relații între ele, prin impresii senzoriale și percepții rudimentare. Expresia lor devine gravă, concentrată, meditativă. Doar pe această cale, elevii îndrăgesc muzica și se dezvoltă din punct de vedere muzical, ajungând la acele trăiri afective care asigură formarea gustului artistic, ca primă etapă a educației estetice. Pianul este considerat un instrument muzical desăvârșit. Cu expresivitatea sa deosebită, acest instrument ocupă un loc aparte în lumea muzicii clasice, resimțindu-și prezența în lumea jazzului și în lumea muzicii pop. Pe scenele de concert se impune prin măreție și discreție atât ca instrument solist, cât și ca instrument acompaniator.

Pianul este instrumentul ce îți oferă posibilitatea de a te exterioriza și dezvolta nu doar pe plan muzical. Cu ajutorul lui, îți dezvolti capacitatea de concentrare și inteligență muzicală. Aspectele inteligenței muzicale reprezintă competența de a produce și sesiza ritmul, înălțimea sunetelor, semnificația acestora. Memoria auditivă, vizuală, cât și frazarea muzicală.

Pianul este instrumentul care se poate studia de elevi începând cu clasa I, chiar și de la vârste mai mici, claviatura fiind ușor de folosit. Datorită faptului că acest instrument se poate învăța de la vârste fragede, studiul pianului este un mijloc de educație muzicală. Acest instrument poate avea și un rol complementar, în ideea că elevul își alege alt instrument sau o altă specialitate și, nu în ultimul rând, pentru a atinge performanța. Curiozitatea muzicală se grupează în jurul acestui instrument fascinant, având o expresivitate spectaculoasă.

Alături de talent și inteligență, munca are și ea un rol important în formarea muzicianului. De asemenea, și atenția ocupă un rol important. Pentru a spori atenția, este nevoie de odihnă și o dispoziție bună, acestea fiind două elemente fundamentale.

De ce sa înveți sa cânti la pian?

- crește gradul de focusare pe lucrurile importante, dar și pe detalii, dacă situația concretă o cere;
- dobândire de abilități organizatorice;
- încetinirea vizibilă a proceselor de îmbătrânire cerebrală și a declinului cognitiv;
- un mai bun control al emoțiilor distructive;
- abilitatea de a utiliza în mod mult mai eficient ambele emisfere cerebrale (pianiștii având un tipar mental unic, diferit mult de al altor instrumentiști);
- creativitate crescută (la pian se poate cânta după partitură, dar se pot face și improvizații, se pot compune melodii proprii cu diverse grade de complexitate);
- ușurința în învățarea limbilor străine;
- viteza crescută de îndeplinire a anumitor activități din diverse domenii ale vieții cotidiene și profesionale.

Beneficiile cursurilor de pian depășesc cu mult sfera simplei educații muzicale, fiind adaptate atât vârstei, cât și nivelului. Activitatea în cadrul orelor se desfășoară la modul individual profesor-elev, lecțiile de pian fiind recomandate atât copiilor, cât și tinerilor, cu atât mai mult cu cât sunt motivați de pasiunea pentru muzică interpretată la pian.

Fără îndoială, este un instrument care ocupă un loc important în muzică, având un aport major în nenumărate compoziții și interpretări. De aceea, pianul este o foarte bună alegere pentru oricine dorește să cânte la un instrument, de plăcere sau în mod profesional. Cu un aspect foarte elegant, poate constitui piesa de interes, atât într-un interior clasic, cât și într-unul modern. Se poate spune că este cel mai indicat instrument de „a ajuta” educația muzicală.

„Este regele neîncoronat al instrumentelor - pentru că toate își regăsesc ambitusurile în el, dar și sclavul lor, deoarece le acompaniază cu pasiune și credință. A fost răsfățatul compozitorilor de la clasici încoace, demonstrându-și capacitatea de a renaște mereu, de a supraviețui zilei de ieri și a păși pe ziua de mâine. Va mai fi un timp proprietatea pe care corifeii artei sunetelor o vor concede pe bună dreptate pedagogiei muzicale în întreprinderea ei de a prezerva și continua(iar în cazul cel mai bun, de a rectifica) trecutul glorios al muzicii”.²

Potrivit profesoarei Alma Cornea Ionescu *„Pianul este instrumentul cel mai cunoscut și poate cel mai răspândit pentru limbajul universal al muzicii. El este singurul instrument, alături de orga mare, care poate reda orice fel de lucrare muzicală, indiferent de ceva complet desăvârșit. Pianul poate deci înlocui caracterul polifonic al unei orchestre, reducând astfel numărul executanților la unul singur. Așa se explică marea sa popularitate.”³*

Bibliografie

1. Alma Cornea Ionescu. *Metodă de pian pentru anii I-II*, Ed.Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR.București,1962.
2. Dana Ursulescu. *Pianul un ghid ușor*. Ed. Aquilla, Oradea, 2008.
3. Liviu Dănceanu. *Cartea cu Instrumente*, Ed.Fundației României de Mâine,București,
4. Mareș D.M. , *Bazele informaticii*, Editura Fundației România de Mâine București 2000
5. Ionescu M.. *Demersuri creative în predare și învățare*, Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2000
6. Stefan Costea , Ioan Șerdean, Nadia Florea .*Sinteze* Editura Fundației România de Mâine București 2003

BENEFICIILE SERBĂRILOR ȘCOLARE ÎN PREGĂTIREA PENTRU SCENĂ A MICILOR ARTIȘTI

prof. Nicoleta Negreanu
Liceul de Arte „Victor Brauner” Piatra Neamț

„Nimic nu-i mai frumos, mai nobil, decât meseria de educator, de grădinar de suflete umane, de călăuză a celor mai curate și mai pline de energie mlădițe.

(D. Almaș)

În meseria de educator momentele de satisfacție și bucurie se întâlnesc mai tot timpul, dar momentele cu cea mai mare încărcătură emoțională se vor dezvolta în principal în cadrul serbărilor școlare. Aceste sentimente sunt trăite atât din postura de părinte și copil, cât și din postura de dascăl. Realizarea de serbări școlare are o importanță deosebită, deoarece:

- lărgesc orizontul spiritual al elevilor;
- contribuie la acumularea de noi cunoștințe;
- îmbogățesc și remontează viața afectivă, deoarece stimulează sentimente nebănuite sau dezvoltă acele sentimente manifestate slab în alte condiții;
- contribuie la dezvoltarea simțului de răspundere, prin dorința de reușită;
- favorizează concentrarea atenției pe parcursul desfășurării programului;
- prezența spectatorilor (părinți, bunici, cadre didactice) trezește în copil energia de a învinge timiditatea, stimulează independența de acțiune;
- armonizează talentele și apreciindu-le în egală măsură, deoarece se apelează la talentul fiecăruia (de recitator, de sportiv, de ritm, de grație, de înclinații muzicale, de îndemânare pentru lucrul practic în realizarea costumelor, decorurilor) pentru reușita spectacolului.

Serbările școlare sunt foarte importante în actul de educare a copiilor. Prin conținutul lor, serbările școlare transmit un anumit mesaj, dezvoltând atât creativitatea copiilor, cât și cultura generală. Pentru realizarea serbării, copiii se pregătesc împreună, învățând să lucreze în echipă și să aprecieze calitățile sale și pe ale celor din jur, depun eforturi susținute, totul pentru a realiza scopul comun, și anume reușita serbării. Încordarea gradată și controlul emoțiilor din momentul pregătirii serbărilor ajunge la punctul culminant în ziua desfășurării spectacolului, când totul va fi trăit la maximum. Prin pregătirea și participarea la serbări elevul reușește să se obișnuiască să muncească și să trăiască în colectiv, învingându-și timiditatea.

Recomandat ar fi ca repertoriul serbărilor să fie accesibilizat din punct de vedere al conținutului și vârstei elevilor și în același timp să conțină diverse forme de manifestare artistică, fiind divers, dar în același timp echilibrat. Poezia, muzica vocală sau instrumentală, elementele de gimnastică ritmică sau dans, micile scenete pline de haz, toate acestea armonios îmbinate, vor asigura varietatea, dar și dinamismul spectacolului. Încă de când sunt mici, artiștii trebuie învățați, încurajați și stimulați să realizeze bună dispoziție, participând cu interes de-a lungul repetițiilor și în timpul desfășurării spectacolului. Serbările din copilărie, cu momentele lor de maximă bucurie, atât pentru elevi, cât și pentru părinți, sunt mijloacele cele mai bune prin care se întărește și fortifică sufletele viitorilor adulți, viitorilor mari artiști.

Serbările școlare sunt utile deoarece ajută copilul să își dezvolte personalitatea, punându-le în valoare înclinațiile artistice și aptitudinile. În timpul pregătirilor, dar și în spectacolul final, elevii își dezvoltă abilitatea de comunicare, își exersează memoria, iar sensibilitatea artistică le este stimulată la un nivel maxim. Copiii trebuie învățați să nu participe doar motric și intelectual, ci să lase sentimentele să îi ghideze în interpretarea rolurilor, implicându-se astfel și afectiv.

Serbările au un rol major și asupra părinților, care, deși fac parte din public, îi vor încuraja pe elevi, făcând posibil astfel controlul emoțiilor.

Copiii ar trebui să înțeleagă rolurile pe care le au, atât pe cele literare, cât și pe cele muzicale și coregrafice, să își dea seama de mesajele pe care acestea le transmit, pentru a reuși să se implice din punct de vedere emoțional și să exprime sentimente prin interpretarea rolurilor.

Un alt beneficiu pe care serbarea școlară îl aduce este lucrul în echipă a tuturor celor implicați (elevi, profesor coordonator și alte persoane ce se implică în organizare, cum ar fi părinții). De asemenea, cu ajutorul serbărilor, în mod involuntar, copiii își vor dezvolta abilitatea de a vorbi în public.

Creativitatea va avea un rol major în cadrul serbărilor școlare, atât în cadrul creării scenariului, cât și în găsirea modalităților de interpretare în timpul spectacolului. Copiii își vor depăși astfel limitele, își vor testa imaginația și își vor exersa creativitatea, perseverența, capacitatea de rezolvare a problemelor.

De fapt, rezultatul final al unei serbări nu este spectacol realizat, ci beneficiile pe care toată această străduință de a crea și de a pune în scenă spectacolul le aduce în dezvoltarea micilor artiști. Lucrând împreună, copiii reușesc să se sudeze ca grup, să aibă încredere unul în altul, să se descopere atât pe sine, cât și să îi descopere pe cei din grup, acest lucru ducând la creșterea stimei de sine și a încrederii, dar și la bucuria de a face parte din grup.

Serbarea școlară poate fi și o metodă eficientă de evaluare. În cadrul serbărilor verificăm dacă elevii și-au însușit noțiunile transmise și, în același timp, le dăm posibilitatea micilor artiști de

a pune în practică cele învățate. Cântând, interpretând un rol, dansând ajutăm copilul să își formeze și să își perfecționeze deprinderile artistice. Acest lucru îl va ajuta în dezvoltarea gustului estetic și a dragostei pentru frumos. Serbările reușesc să stabilească, de fapt, o legătură strânsă între cunoașterea artei și practicarea ei.

Bibliografie

1. Berlușcă, A., *Ghid metodologic al serbărilor școlare*, E.D.P.R.A, 2010
2. Cernea, M., *Contribuția activităților extracurriculare la optimizarea procesului de învățământ*, în „Învațământul primar“ nr. 1 / 2000, Ed. Discipol, București;
3. <https://www.scribd.com/document/141070900/rolul-serbarilor>
4. <https://www.scribd.com/document/372275580/Importanta-serbarilor-scolare>
5. <https://www.scribd.com/document/376812131/serbarile-scolare>
6. <https://www.scribd.com/document/399902063/IMPORTANTA-SERB%C4%82RILOR-%C8%98COLARE>

EDUCAȚIA PRIN JOC

Prof. Cristina-Ioana Ciobanu
Liceul de Arte „Victor Brauner” Piatra Neamț

„Jocul formează lumea libertăților infantile, unde se inițiază personalitatea copilului.”

KAFKA

Școala modernă merge din ce în ce mai mult pe ideea de joc, încercându-se doborârea acelei rutine a stereotipului în modul de predare. Putem spune, astfel, că muzica este un mediu propice pentru realizarea acestui fapt. Precursorii învățământului modern au adus nenumărate metode de joc și teorii despre joc, în tot felul de maniere fascinante...Și cui nu-i place să se joace? Jucându-ne, totul pare mai ușor, mai frumos... Jucându-ne, păstrăm vii amintirile copilăriei și tinereții... Jucându-ne, suntem mai aproape de elevii noștri, pe care reușim să-i înțelegem, astfel, mai bine și să-i privim cu alți ochi. Ar trebui să ne jucăm mai mult, să zâmbim mai mult, să creăm, prin Arta Sunetelor – Muzica, o lume mai bună, mai empatică, mai frumoasă... Pentru că ludicul nu înseamnă altceva decât *„schimbare, simulare, modelare, dramatizare – act de cunoaștere a altora și a ceea ce se numște altfel și altcum.”*

Acestea fiind spuse, putem preciza importanța majoră a jocului, atât ca metodă de predare în școli, cât și ca pregătire pentru viață.

Dacă ne propunem să teoretizăm noțiunea, jocul este o activitate fizică și intelectuală liberă, repetitivă, ce pune în scenă o realitate sau o ficțiune bazate pe un subiect anume (titlul jocului), în care toți participanții (elevi) au câte un rol pe care îl joacă după regulile impuse și care le produce plăcere.

Și pentru că am pomenit de activitate, aceasta cuprinde acte sau mișcări și are o motivație și un scop. Jocul poate consta în repetarea unor noțiuni, dar sub diferite forme, pentru a nu plictisi: schimbarea rolurilor, schimbarea unor modele date, competiții între elevi sau grupe de elevi. Jocul didactic în schimb, vizează un subiect din programa școlară, dar care trebuie *jucat și trăit*, de asemenea, cu satisfacție. Totuși, jocul didactic este condus de profesor și este oarecum impus; deci, îl putem considera joc până la un anumit punct, pentru că el nu este o activitate aleasă de jucător.

Jocul didactic este un alt termen legat de joc ce se impune a fi adus în discuție. Acest tip de joc vizează însușirea altor cunoștințe decât cele de educație muzicală. Poate fi folosit, deci, în predarea altor materii.

Joaca este acea activitate în care participanții nu-și asumă responsabilități, ci urmăresc numai plăcerea, chiar dacă ea este o mimare a unei activități săvârșite de cei ce conduc jocul. Joaca maturilor se poate numi și *loisir*. Loisirul este acea activitate ce se desfășoară în cadrul ocupațiilor obligatorii și se bazează pe dorințele, calitățile și deprinderile *jucătorului*. La polul opus loisirului stă munca – activitate de producere de bunuri și servicii prestate în folosul societății, dar care reprezintă o sursă de venit pentru cei ce o practică. Funcțiile loisirului sunt: odihna, divertismentul și dezvoltarea culturală a personalității. În special ultimele două funcții sunt utilizate în procesul de educație permanentă și autoeducație. Ele stau, mai nou, la baza selecției indivizilor pentru un loc de muncă sau altul, în funcție de calitățile și deprinderile lor. Acest fapt poate fi considerat tot un joc, deoarece menține în permanență trează interesul și implicit performanța, vis-a-vis de o activitate sau alta.

Se impune și introducerea termenului de *exercițiu*. Se deosebește de joc prin faptul că el constă în repetarea frecventă a unei singure operații, excluzând schimbările de rol, simulările etc. *Ludus* în limba latină înseamnă *joc, joacă, glumă, jocuri publice, dar și școală* (G. Guțu – Dicționar latin-român). Activitatea ludică este o activitate instructiv-educativă și poate cuprinde:

- activități la alegere (jocuri și ocupații bazate pe joc);
- activități de învățare dirijată (organizate pe grupe de elevi sau cu toată clasa);
- activități suplimentare (vizionări, audiții, jocuri pe baza unui scenariu, jocuri în aer liber etc.).

În concluzie, activitatea ludică este un întreg univers ce se bazează pe joc și este acaparat de acesta. Și cum nu putem intra în joc cu alți parteneri fără să le cunoaștem cât de cât felul de a fi și de a simți în legătură cu ceilalți, vom introduce aici și termenul de empatie sau intropatie. Empatia este acea caracteristică a eului nostru de a se pune în locul altei persoane, de a vedea, simți, gândi și acționa ca ea, în vederea apropierii și cunoașterii acesteia – *act de cunoaștere a psihologiei altora* (Stroe Marcus – Empatia). De aici derivă și comunicarea interumană și, implicit, transpunerea atitudinală a interpretului și auditoriului, a compozitorului și interpretului, în contextul realizării operei de artă. Empatia este, deci, o modalitate de identificare controlată cu un model, în urma căreia se trezesc trăiri afective. Ea poate lua, deseori, forma imitației ce poate stabili gradul de talent artistic al fiecăruia. Aduce în activitățile ludice varietate, satisfacție, haz. Ea trebuie utilizată frecvent în procesul de formare a personalității viitorului matur prin educație muzicală.

Odată stabilite aceste lucruri, se pune firesc întrebarea: *Care sunt avantajele jocului față de lecția tradițională?*

În primul rând, jocul oferă posibilitatea organizării clasice a orei de muzică, dar și organizarea ei numai prin jocuri. Jocul, prin introducerea momentelor de divertisment, înlătură monotonia dată

de succesiunea standard a evenimentelor didactice. Astfel, prin joc se pot exercita auzul și gândirea muzicală, memoria atât de necesară viitorului muzician amator sau profesionist, fantezia utilă posibilului creator de mâine. Jocul ajută la menținerea ridicată a interesului pentru practicarea muzicii, învățarea muzicii prin muzică, acest lucru fiind posibil prin utilizarea permanentă a exemplurilor muzicale în ora de muzică și în afara ei, prin audiții muzicale, cu ajutorul direct al notației muzicale, prin utilizarea instrumentelor sau a pseudoinstrumentelor muzicale, măcar la nivel de începători. Prin joc, elevii sunt încurajați să cânte atât îndrumați de către profesor, în cadrul orelor sau al serbărilor școlare, dar și în afara școlii, însoțindu-și prin cântec diversele activități. Prin joc, elevii sunt sfătuiți, protejați chiar, sunt învățați să simtă, să se bucure, să plângă, să-și exteriorizeze sentimentele, să trăiască viața din plin, cu bune și rele. Tot prin joc, ei sunt învățați să emită opinii critice, dar și să aprecieze o operă de artă la justa ei valoare. Învățarea educației muzicale prin intermediul jocului nu se practică numai la nivelul copiilor mici, ci se răsfrânge asupra tuturor categoriilor de vârstă, chiar și asupra maturilor.

Dorința prestării unei activități din orice domeniu pe cadrul de spectacol, asumându-ți responsabilitatea unui rol dat în acesta, sau altfel spus, *jocul*, s-a crezut mult timp că este o practică exclusivă a mirajului copilăriei. După cum se știe, pedagogul german Friedrich Froebel este cel care a instituționalizat jocul. Mari teoreticieni, de la Gross, Hall, Claparede, Piaget, Freud, Spencer, Caillois, Huizinga, până la von Neumann și Morgenstern, au intuit importanța cunoașterii genezei și a valențelor, a potențialității formative, informative, creative, de proxis comercial al jocului.

Amintim aici teoriile cu implicații directe, pragmatice:

- Jocul - este un exercițiu de adaptare a copilului la nota adultului (Carl Gross);
- Jocul - ca purificare, sublimare a energiilor primare (Carr, Freud);
- Jocul - ca procedeu de cheltuire a energiilor suplimentare (Adler, Spencer);
- Jocul - producător de cultură, loisir (Huizinga, Caillois);
- Jocul - strategie comercială, tehnică, științifică (von Neumann, Morgenstern).

Nici domeniul muzical nu a fost ocolit de practici ce țin de joc, prin variațiunile, competițiile, scenariile, lego-ul. Cu titlu generic, le-am putea numi pe acestea, activități ludice în compoziție, interpretare sau pedagogie muzicală. Putem aminti în acest ultim domeniu de jocurile de tip Froebel, Montessori, Martenot, Chevais, Orff, Suzuki, Boulez, de care a beneficiat și beneficiază muzica de pretutindeni, dar și în România, de ofertele jocurilor lui Voevidca, Comes, Matora-Ionescu.

Este cazul să înțelegem că jocurile și activitățile ludice obiectivate în construirea unor gramatici sonore, speculând matematica, logica, entopaleomuzicologia, simbolistica, manierismul, sinectica

și concasarea, asociaționismul transdisciplinar, etc., formează pentru toate domeniile muzicale, dar cu precădere pentru compoziție, un teren extrem de larg și totodată atractiv, tentant.

În cele ce urmează încercăm să conturăm ludicul sonorităților muzicale în ceea ce privește parametrul înălțimii sunetelor din creația unor compozitori români, din generațiile ce s-au intersectat la finele secolului al XX-lea: Anatol Vieru, Wilhelm Berg, Theodor Grigoriu, Octav Nemescu, Valentin Petculescu, Cristian Petrescu, ultimii trei cu deosebire pentru creația unor piese pentru pian, ce pot fi abordate pianistic chiar de elevi, studenți, dar care pun, din punct de vedere al ludicului muzical, probleme teoretice foarte interesante, de mare interes pentru dezvoltarea intelectuală a oricărui interpret.

Materialul sonor prezentat de Wilhelm Berg în volumul *Dimensiuni modale* (Ed. Muzicală, Buc. 1979), cuprinde lămuriri teoretice ce se bazează pe scări nonoctaviante ce au la bază transpunerea sonoră a cunoscutei proporții denumite *secțiunea de aur*, combinate cu cifrele șirului lui Fibonacci, ce conduc anabazisul, fixează ictusul și apoi catabazisul organizărilor diatonice și cromatice. Berger concepe prin aceste teorii, moduri proprii grupate în 12 specii (de la specia I ce are semiton, crescând aritmetic până la specia a XII-a cu 12 semitonuri). Ludicul lui Berger – al creșterii aritmetice - este utilizat încă de la începuturi în numărătorile copiilor, motiv pentru care este familiar și facil, adiția fiind mereu un procedeu plăcut.

La Anatol Vieru, ludicul vizează o gramatică ce are la bază relațiile matematice, algebrice între sunete, ca moduri octaviante însă. (*Cartea modurilor I. De la moduri spre un model al gândirii muzicale intervalice* – Ed. Muzicală, Buc. 1980). În concepția sa, sunetele și intervalele sistemului egal temperat sunt organizate în grup, algebric. Aici se aplică procedeele matematice: asociativitatea, comutativitatea, etc.), cu scopul de a construi o gramatică modală pentru limbajurile model. Vieru creează un sistem de șiruri modale periodice și infinite, numite *Modulo 12*, atât diatonice, cât și cromatice. Ludicul său este, deci, cel al creșterii aritmetice, al transferului și al asociației matematice – muzică.

Un alt compozitor român ce a adus elemente ludice este Theodor Grigoriu. În *Columna modală* (Ed. Muzicală, Buc. 1987) emite propriile teorii despre moduri. El vede o strânsă legătură între arhietipurile muzicale și ethosul lor, fără de care nu poți trăi, înțelege, reconstrui muzical și românește, uman. *Întâi au fost arhietipurile* – spune compozitorul. Ele s-au unit formând matricea modală, care apoi s-a desfăcut în fragmente arhietipale care astăzi *pot fi trunchiate, juxtapuse, suprapuse, interpuse, obținându-se un univers ce cuprinde experiențe artistice milenare.*

Octavian Nemescu vine și el cu o propunere ludică în piesa pentru pian *Sugestii IV*, în care travaliul componistic este dat de transformările treptate. Sunetul Do₁ ca ipostază inițială, se transformă ca rod al celui anterior. Structurile modale propuse compun spectrul sunetului Do (ca

începutul și sfârșitul acestei piese) ca tetratonie, pentatonie, hexatonii minore diatonice și cromatice (do, re, mi_b, fa, sol, la_b) ca într-un folclor esențializat. Jocul acesta al adității care are doar înălțime, timbru și intensitate, fără ritm, se aseamănă cu concepția lui Boulez. Este întrerupt, completându-se cu vocea umană, culminând cu spectrul de sunete și efecte pornite de la pian.

În lucrarea *Suita pentru pian* (1981), Valentin Petculescu propune o tehnică ludică împărțită în 5 părți, având la bază un text motto:

A fost odată un titirez vesel ca o poveste de colorat în albastru și în portocaliu;

...a fost odată ...este redat printr-un muzical eolian pe sol cu subton de ne introduce într-o așa-zisă narațiune.

...un titirez vesel... reprezintă un motiv ce se dezvoltă și se etalează recurent, precum jucăria buclucașă cu mers în ambele sensuri.

... ca o poveste de colorat... este expus în muzică printr-o prezentare completă cu acorduri din care izvorăsc diverse profiluri melodice (suprapuneri de 4p, 2M, 2m).

... în albastru... este format, în concepția compozitorului, dintr-o simultaneitate a două motive: unul armonic și celălalt hexatonic.

... și în portocaliu... este tradus în muzică printr-o tocatină cromatică.

Piesa lui Valentin Petculescu se înscrie într-un ludic în care metodele de creativitate se îmbină vizibil.

Cristian Alexandru Petrescu, în partitura pentru pian *Cimpoaie din bătrâni* (Ed. Muzicală, 1983), își construiește piesa pornind de la o melodie din Leșu-Bistrița Năsăud, de tip tetracordie cromatică ce se aude numai la sfârșit. Ludicul constă într-un rezultat al repetiției aditive AB, ABC, BCD, în care fiecare tetracordie este considerată A. Transpozițiile și permutările în manieră serial, cuprind până la urmă totalul cromatic, așa cum metrul binar al piesei devine ternar, dând aspect de tocată în două planuri: omul static (secțiunea I) cu o pedală mută la stânga și cu o dreapta deosebit de mobilă în partea a II-a.

Din cele prezentate reiese că ludicul compozitorilor români prezentați nu s-a propus din joc, ci ca joc al variațiunilor inter, multi și transdisciplinare, rezultând structuri noi de substanță strict muzicală. Ieșirea din cadrul obișnuit, numit joc sau ludus, face din interpretul care descifrează, compozitorul care inovează și profesorul care și explică și totodată invită la descifrare și inovație, profilul muzicianului secolului al XXI-lea, numit HOMO-LUDENS.

Bibliografie:

1. Breazul, George – *Carte de cântece pentru copii*, Ed. Muzicală, 1985.
2. Dâșorean, Bujor – *Curs de istoria muzicii*, Academia de Muzică, Cluj Napoca.

3. Caillois, Roger – *Eseuri despre imaginație*, Ed. Univers, 1975.
4. Claparede, Edouard – *Psihologia copilului și pedagogia experimentală*, E.D.P. 1975.
5. Comișel Emilia – *Folclorul copiilor*, Ed. Muzicală, 1982.
6. Comes, Liviu – *Ghicitori, jocuri muzicale pentru copii*, Ed. Muzicală, 1979.
7. Csire, Iosif – *Jocul creativ în educația muzicală – metoda compozitorului Liviu Comes în educația muzicală prin cântec a copiilor de vârstă mică*, Lit. Conserv. Ciprian Porumbescu, București, 1987.
8. Huizinga, Johan – *Homo Ludens*, Ed. Univers, 1977.
9. Marcus, Stroe – *Empatia (cercetări experimentale)*, Ed. Ac. R.P.R., 1971.
10. Munteanu, Gabriela – *Exerciții muzicale de tip ludic*, Editura Fundației România de mâine, București, 2003.
11. Munteanu, Gabriela – *Jocul didactic muzical (material suport pentru Masterat în Arte Muzicale)*, București, 2005.
12. Munteanu, Gabriela – *Jocuri muzicale*, Lit. Ac. De Muzică București, 1997.
13. Munteanu, Gabriela – *De la didactica muzicală la educația muzicală*, Lit. Ac. De Muzică București, 1995.
14. Popescu-Mihăiești, Alexandru – *Învățarea școlară*, Revista *Învățământul primar*, 1994.
15. Stoica, Ana – *Creativitatea elevilor*, E.D.P. București, 1983.
16. Vamișu, Ioana – *Ludicul în didactica lui Anton Pann*, Editura Alfa, Piatra Neamț, 2007.
17. Vasile, Vasile – *Pagini nescrise din istoria pedagogiei și a culturii românești*, Ed. Didactică și Pedagogică, R.A., București, 1995.

ASPECTE DIDACTICE ALE ABORDĂRII MINIATURII PIANISTICE ROMÂNEȘTI ÎN CICLUL PRIMAR

prof. Irina-Oana Horghidan
Liceul de Arte „Victor Brauner” Piatra Neamț

„Compozitorul român trebuie să redea prin muzică ceea ce firea neamului său reprezintă mai caracteristic, mai trainic și definitiv. Aici este izvorul originalității și personalității artistului creator.”¹³

Specificul național se identifică în esență cu specificul de gândire și simțire al poporului, pe care trebuie să îl includem organic și profund în elevii pe care îi educăm, prin studierea pieselor românești. Toată creația pianistică de valoare prezintă mereu ecouri și vibrații emoționante, care sugerează frumoasele plaiuri românești, sufletul blajin și liric, dar dârz și glumeț al țăranului român, trecutul de luptă al poporului nostru, viața copiilor etc.

Tot specificului nostru românesc, care transpare mai mult sau mai puțin în piesele românești pentru pian, aparțin și unele elemente de limbaj. Prin contactul elevilor cu muzica românească populară și cea cultă, educația păstrează un colorit național. Această muzică poartă în ea semnificații adânci și multiple, a căror componentă principală se dovedește a fi la urmă valoarea etico-educativă și cea estetică a pieselor pianistice românești.

Este știut faptul că elevii izbutesc să descopere și să învețe mai ușor frumusețea limbajului românesc, prin cântecele și jocurile populare sau prin lucrările compozitorilor noștri, inspirate din folclor, piese din care se poate descoperi multă frumusețe, sensibilitate, bogăție, varietate și accesibilitate, toate semnificative. Piese românești pentru pian, studiindu-le și cântându-le mereu, trezesc în noi emoții puternice și o formă de aderare la valorile noastre culturale. Elevii își îmbogățesc odată cu sfera lor de cunoaștere și pe cea a trăirilor afective, care se transformă în timp în convingeri și atitudini, relevând trăsătura fundamentală și definitivă a unei personalități armonios împletite.

În piesele scrise de compozitorii noștri și destinate copiilor, găsim elemente de expresie care stau la baza interpretării, ca de exemplu: frazarea, tempo-ul, agogica și dinamica. Pentru a putea recepta înțelegerea unei creații, e nevoie să se cunoască limbajul muzical care permite celui ce

¹³ Nicolae Rădulescu – „Sabin V. Drăgoi”, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, pag. 29, 1971

ascultă sau o practică, să descifreze semnificația inclusă în expresia ei artistică, de care compozitorul se folosește pentru comunicarea mesajului.

Astfel, se pot desprinde clar două nivele: primul informativ-teoretic și al doilea, formativ și practic, în care accentul cade pe formarea capacităților muzicale, absolut necesare transmiterii mesajului artistic. Aici trebuie urmărit, în primul rând, procesul de valorificare a creațiilor muzicale prin educarea unei atitudini față de muzică și a comportamentelor ei: a gustului spontan și individual, a simțului de apreciere artistică, un act psihico-intelectual rezultat din raportul dintre cultura artistului și experiența lui în această direcție, al idealului lui artistico-muzical și, în sfârșit, a sentimentelor și convingerilor artistice muzicale (trăsături, emoții etc.).

Prin studierea și interpretarea pieselor românești de către elevi, se urmărește în primul rând trezirea dragostei lor pentru frumusețea acestei muzici. De fapt, valoarea estetică a unor astfel de piese, capătă o mai mare eficacitate pe două căi: prin relevarea frumuseții muzicii lor, iar a doua se realizează prin elementele fundamentale ale limbajului muzical (melodia, ritmul, armonia), atât prin potențele fiecăreia, cât și prin felul cum se îmbină. Când un elev începe să învețe o piesă, el este impresionat puternic mai întâi de melodie. Strâns legat de aceasta, apare un alt element fundamental, ritmul, care dă viață acțiunii sonore. Astfel, o ritmică originală foarte atractivă pentru copii este cea populară, care întotdeauna își dovedește puternic prezența în cea mai mare parte a pieselor pentru pian scrise de compozitorii români. Alături de melodie și ritm, apare un alt element fundamental al limbajului muzical, armonia și polifonia, care trezesc și dezvoltă la copii capacitatea de a auzi și de a interpreta muzica pe mai multe planuri sonore, spre a le înlesni accesul spre muzica noastră instrumentală și de a le dezvălui din comorile lor de frumusețe.

Lucrările miniaturale românești pentru pian recomandate elevilor au o mare importanță în obișnuirea auzului cu muzica modală, cu sonorități evolute. Piesele introduc melosul popular în universul muzical cunoscut de elevi, prin acomodarea cu stilul rubato și alternanța de măsuri. Elevul va cuceri datorită acestor piese o gamă largă de deprinderi de factură agogică (aceste lucrări îl vor determina să-și ordoneze tempourile într-o gradație justă pentru realizarea unei imagini muzicale), ritmice (va descoperi în ele o bogată colecție de ritmuri asimetrice), dezvoltându-și în același timp tehnica gamelor, acordurilor, salturilor.

Spre exemplu, creația miniaturală pentru pian a lui **Sabin Drăgoi** se poate împărți în două perioade:

- perioada de început cu: *Suita de dansuri pentru pian, 8 Miniaturi din cântece și dansuri românești și 4 caiete de cântece populare și doine pentru pian solo.*



- a doua perioadă de creație: *Mica suită de dansuri populare*, *Colinde alese* și *Miniaturi* seriile a doua și a treia.

O caracteristică a miniaturilor pentru pian ale lui Sabin Drăgoi constă în faptul că toate aceste cicluri au la bază citatul folcloric. În aceste miniaturi, compozitorul valorifică mai cu seamă rezultatele activității sale de teren, din care au rezultat culegerile sale de folclor.

Forma muzicală este simplă, de cele mai multe ori monotematică, iar genul care încadrează cel mai bine miniaturile se dovedește a fi la Sabin Drăgoi, fie suita, fie ciclul, fie seria de miniaturi cu caracteristici expresive comune. Foarte multe din procedeele compoziționale sunt preluate de la Bartók, inclusiv ideea de a valorifica colindul românesc.



La fel lucrările pentru pian ale lui **Mihail Jora**, scrise în tiparele tradiționale de sonată, suită, variațiuni sau preludiu, sunt meșteșugit turnate în formă, cu mâna suverană de maestru, cu nimic mai prejos operelor compozitorilor contemporanilor lui. Cele mai multe fiind programatice (excepție făcând *Variațiuni pe o temă de Schumann* și *13 preludii pentru pian*), abundă în imagini colorate, pitorești, pline de miez și har.

Mihail Jora realizează cu pregnanță portretele, situațiile și sentimentele dorite, fiind un cunoscător rafinat al posibilităților instrumentului și având cu preponderență un talent creator de imagini sonore vii, cu impact direct. Muzica este atât de sugestivă, încât ai imediat în fața ochilor tabloul pictat în sunete de către compozitor. *Coliere de perle fine*, *Fluturi într-un pahar cu apă*, *Foxtrot-uri*, *o Oaste a lui Papuc* sau un *Grivei alergând după coada lui*, sunt imagini pe care o dată auzite, nu le mai uiți.

Scriitura pianistică este cunoscută, fără schimbări bruște, salturi spectaculoase. Mihail Jora se menține în tiparele scriiturii pianistice tradiționale, cu toată îndrăzneala armoniilor sau a melodicii „colțuroase”. Suita programatică *Joujoux pour Ma Dame* publicată în 1925, o spirituală pastişare a muzicii lui Debussy, Ravel și Stravinski, făcută însă de pe pozițiile unui compozitor care-și preciza personalitatea prin autodelimitare, (funcția cea mai importantă a oricărui exercițiu de pastişare), dezvăluie „o trăsătură ce va deveni statornică în creația sa viitoare; a asocierii lirismului cu un bogat simț al umorului, împins nu o dată până la ironia caustică și la șarjă”¹⁴.

Cercetător neobosit al folclorului, **Paul Constantinescu** a cules el însuși folclor. Fără a fi ajuns la convingeri teoretice elaborate într-un sistem în privința folclorului, compozitorul și-a dat seama că în străfundurile cântecului popular zac comori inestimabile. Tradiționala dilemă a opoziției



¹⁴ George Sbârcea - *Mihail Jora*”, București, Editura Muzicală, 1969, pag. 91

dintre concepția *vertical - armonică* și cea *orizontal - polifonică*, dintre principiul rapsodic și cel simfonic, dintre tonal (major, minor) și modal (pentru Paul Constantinescu majorul și minorul sunt tot moduri), a căpătat în creația sa dezlegări fundamentale, soluții artistice autentice.

Literatura pentru pian a lui Paul Constantinescu cuprinde următoarele lucrări: *Patru fabule, Colind și strigare la stea* pe melodii culese de Tiberiu Brediceanu și George Breazul, *Trei piese pentru pian solo și Toco – Toccatină*.

Ciclul *Trei piese pentru pian solo* constituie unul dintre ciclurile cele mai populare și viabile ale repertoriului nostru instrumental-solistic. Prima piesă *Joc*, afirmă vigoarea și optimismul popular prin virtuozități specific instrumentale. Prin contrast, piesa a doua, *Cântec*, reliefează expresivitatea vocală lirică. Cunoscuta melodie cantabilă, *Uite, neica, trece dealul*, este tratată cu variațiuni. A treia piesă, *Joc dobrogean* (Geamparalele), își justifică numele de *Toccată* datorită tehnicii specifice de ostinare ritmică pe valorile fundamentale ale acordului, dar și datorită virtuozității instrumentale inspirate din arta populară.

Sensul estetic al *Fabulelor* constă în îmbinarea logicii de construcție muzicală cu sugestivitatea miniatural-programatică. Factorul care unifică ambele trăsături este tocmai motivul muzical folcloric, mai precis motivul în spirit folcloric, după cum sublinia Vasile Tomescu faptul că „*În Fabule ... elementul melodic popular este un reflex al străvechiului sincretism specific folclorului, a legăturii între muzică și imaginile concrete poetice - coregrafice, păstrând amprenta obiceiurilor de viață, a ritualului, a jocului de copii sau pur și simplu al modului popular de reprezentare artistică*”¹⁵. Astfel, el urmărește cu asiduitate conturarea unui stil armonic derivat din structura modală. *Fabulele* lui Paul Constantinescu, prin fraza alertă, bazată pe mari contraste de mișcare și sonoritate, aluzii politonale, jocuri de registru, alternări de rubato cu giusto, sugerează admirabil titlurile: *Pisica cu clopoței, Un cocoș cu ochii scoși, Corbul și vulpea, S-a certat cumătră vulpe cu cumătra bufniță*.

Sensul estetic al pieselor pentru pian din literatura românească constă în îmbinarea logicii de construcție muzicală cu sugestivitatea miniatural-programatică. Iar factorul care unifică ambele trăsături este tocmai motivul muzical-folcloric, mai precis motivul în spirit folcloric.



În ansamblu, prin valorificarea laturii cognitive a pieselor pianistice românești destinate elevilor, se contribuie în mare măsură la dezvoltarea unui proces de cunoaștere și de formare a unor principii și deprinderi de muncă intelectuală, ceea ce constituie un obiectiv important al educației actuale.

¹⁵ Vasile Tomescu - „Paul Constantinescu”, București, Editura Muzicală, pag. 82,1967

Bibliografie

1. Bălan, Teodor „Principii de pianistică”, București, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1966
2. Benteiu, Pascal „Gândirea muzicală”, București, Editura Muzicală, 1975
3. Cosma, Viorel „Compozitor si muzicologi români. Mic lexicon”, București, Editura Muzicală, 1965
4. Gagim, Ion „Dimensiunea psihologică a muzicii”, Iași, Editura Timpul, 2003
5. Neuhaus, H.G. „Despre arta pianistică”, București, Editura Muzicală, 1960
6. Oană-Pop, Rodica „Creația pianistică românească”, București, Editura Muzicală, 1980
7. Popescu, M. „Repertoriul general al creației românești”, București, Editura Muzicală, 1981
8. Răducanu, Mircea Dan „Metodica studiului și predării pianului”, București, Ed. Did. și Pedagogică, 1983
9. Rădulescu, Nicolae „Sabin V. Drăgoi”, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, pag.29, 1971
10. Sbârcea George „Mihail Jora”, București, Editura Muzicală, pag. 91, 1969
11. Tomescu, Vasile „Paul Constantinescu”, București, Editura Muzicală, pag. 82, 1967

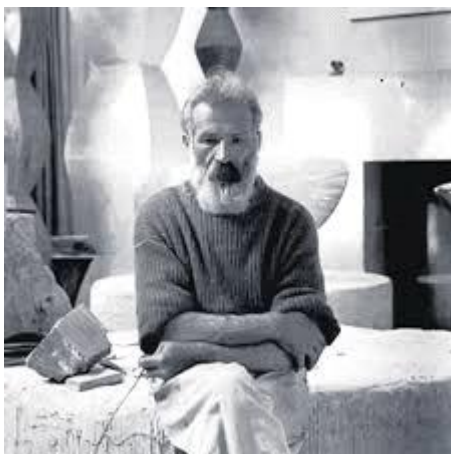
CONSTANTIN BRÂNCUȘI

Prof. Constantin Florinel Silviu
Colegiul Național „Elena Cuza” București

MOTTO

„Simplitatea nu este un scop în artă, se ajunge fără voie la simplitate, apropiindu-te de simțul real al lucrurilor... Priviți lucrurile până le vedeți. Cei aproape de Dumnezeu le-au văzut”.

Constantin Brâncuși



Arta lui Brâncuși este o lume de aspirații spre esențial, o căutare perpetuă a zborului formelor către înalt, o pietrificare simbolică și înălțătoare a unor profunde sentimente omenești. Considerat unul dintre cei mai mari sculptori ai secolului al XX-lea, Brâncuși a eliberat sculptura de preponderența imitării mecanice a naturii, refuzând reprezentarea figurativă a realității, preconizând exprimarea esenței lucrurilor, a vitalității formei, și creând unitatea dintre sensibil și spiritual.

Brâncuși are dimensiune universală, iar lucrările lui sunt dintre cele mai apreciate și valorizate opere de artă din întreaga lume, fiind de departe cele mai bine vândute creații ale vreunui artist român din istorie. Operele sale sunt forme concrete ale unei gândiri în care realitatea și fantezia coexistă într-o armonioasă sinteză, combinând simplitatea artei populare românești cu rafinamentul avangardei pariziene. Viziunea sa artistică caută să elibereze forma de materie, renunță la detaliile anatomice, fragmentează, reduce totul la esență, la spiritul formei, sculpturile sale se remarcă prin eleganța formei și utilizarea sensibilă a materialelor. ”Săpând neconținut fântâni interioare am dat de izvorul tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte”, sunt vorbele unui artist care s-a întors neconținut spre esențele artei tradiționale din țara sa. Face parte din avangarda artistică europeană de la începutul sec. al XX-lea, alături de alți mari artiști ai vremii precum Picasso, Mondigiani,

Marcel Duchamp, Henri Matisse, August Renoir. Opera sa povestește. El este un povestitor precum Creangă în literatură, poveștile sale fiind despre copilărie, vis, zbor, iubire și credință.

Critica vremii a încercat să-i integreze opera în rândul creațiilor cubiste sau simboliste, totuși, creația sa nu se regăsește în teoriile acestor curente, ci izvorăște din arta populară românească.

În creația sa, un loc important l-au avut reprezentările zoomorfe. Inspirându-se din tradițiile folclorului nostru, a șlefuit piatra până când i-a dat forma perfectă, așa cum își șlefuește poetul cuvintele pentru redarea imaginii unui tablou.

Sculptura cu tematică zoomorfă a evoluat către semn, către spirit și absolut în creațiile de geniu ale lui Brâncuși, fiind reprezentări ale unor volume în spațiu care fac o vagă trimitere la real, dar sunt eliberate de aspectele efemere, căutând să redea “bucuria pură” de a descoperi arta modernă.

Măiastra este printre primele opere ale lui Brâncuși în care forma abstractă își face prezența în creația sa, fiind realizată în anul 1910 și aflându-se în prezent în colecția Museum of Modern Art din New York. Ea a fost sculptată în 29 de variante între anii 1910-1944, ceea ce reflectă locul central în preocuparea sa de a reda esența zborului, într-o formă statică, perfect echilibrată. Este o pasiune ce tinde către perfecțiune și reflectă aspirația artistului către transcedental și spiritualitate. Explicarea succesiunii tematice de la Măiastra la celelalte păsări se cuvine, cred, căutate în vorbele artistului însuși:”Am vrut ca *Măiastra* să-și ridice capul fără a exprima prin această mișcare mândrie, orgoliu sau provocare. A fost problema cea mai grea și doar după un lung efort am ajuns să redau această mișcare integrată în țâșnirea zborului. Nu lucrez păsări, ci zboruri”.

Pasărea Măiastră izvorăște dintr-o legendă populară românească foarte cunoscută, în care Făt-Frumos este condus de o pasăre măiastră spre castelul în care era închisă frumoasa din poveste. Ea nu este o pasăre oarecare, este regina păsărilor dintr-un tărâm magic și în acest fel ea este simbolul eliberării victoriei și bucuriei. Brâncuși își prezintă această lucrare, alături de "Muza adormită" și Domnișoara Pogany, publicului american, cu ocazia Expoziției Internaționale de Artă Modernă de la New York, în anul 1913.

„Măiastra” pare, privită de aproape, un ulcior umplut cu lumină. Prelungirea aripilor și picioarele păsării alcătuiesc o bază îngustă pe care se sprijină trupul cu piept rotund; gâtul și capul au ceva de zburătoare din vremurile de început ale pământului, ceva din fascinanta înfățișare a unui șarpe sau balaur care poate ucide sau da viață cu privirea. Cam așa arată păsările în stilizările de pe scoarțele românești. Cam așa arată și basmele ce vin din mari vechimi. „Măiastra” nu este o pasăre, în general; ea este o anumă pasăre, aceea căreia folclorul românesc i-a dat puteri fermecate. Parcă pentru a sublinia această identitate românească a păsării, în două variante ce datează din 1912, Brâncuși a așezat sculptura pe niște socluri ”ce reiau jocul de romburi al stâlpilor din cerdac din satele de sub munte”. (Dan Grigorescu, *Brâncuși și secolul său* – pag.25).

Păsările lui Brâncuși au străbătut întreaga lume, Măiestrele și Coloana fără de sfârșit ar putea să umple toată bolta cerească și s-o susțină.

Un loc aparte în creația lui Brâncuși îl are, în opinia mea, ansamblul sculptural de la Târgu Jiu, realizat de acesta în anul 1937 și închinat soldaților români căzuți în luptele de pe malul Jiului în timpul Primului Război Mondial. Comanda a fost făcută de Societatea Ligii Naționale a Femeilor Gorjane și este compus din trei lucrări: Coloana Infinitului, Masa Tăcerii și Poarta Sărutului.

Coloana infinitului reprezintă o parte din moștenirea pe care Brâncuși a lăsat-o țării sale natale, devenind unul dintre simbolurile patrimoniului cultural al României, alături de Masa Tăcerii și Poarta Sărutului. Monumentul reprezintă un stâlp funerar oltenesc stilizat, ale cărui forme se găsesc și astăzi la porțile sau pridvoarele caselor mai vechi din Oltenia. Și-a numit lucrarea Coloana fără sfârșit, ”nu numai pentru că ea nu se va încheia niciodată, ci mai ales pentru ca ea se avântă într-un spațiu care nu poate avea limite, fiind fondată pe experiența extatică a libertății absolute” (Mircea Eliade pag. 45, *Brâncuși și secolul său*).

În folclorul românesc, simbolul ”coloanei cerului” reprezintă o credință arhaică, precreeștină, imaginea se integrează într-un simbolism al ascensiunii, al zborului; se cuvine, însă, să observăm că artistul nu a ales ”forma pură” a coloanei (care nu putea însemna decât sprijin al cerului), ci o formă romboidală, repetată de mai multe ori și care o apropie de un arbore sau de un stâlp sculptat. (Mircea Eliade, pag. 45, *Brâncuși și secolul său*).

În opera sa a oglindit felul de a gândi lumea, a țaranului român, rădăcinile adânci ale operei sale surprinzând tradițiile, miturile și funcția magică a artei populare românești, sculptorul român relevând lumii occidentale desăvârșirea sacră a realității. Complexitatea tematică a creației sale a intrat în eternitatea lumii artistice. El este mai mult decât un sculptor, este un profet, este un geniu, un vizionar, cum spun exegeții operei sale. Brâncuși este artistul revoluționar care a îmbogățit muzeele lumii și cerul spiritualității noastre cu opere care au făcut din el profetul filosofiei artei viitorului.

Scriitorii români l-au admirat și omagiat pentru meritele sale artistice și și-au exprimat adeziunea lirică față de operele sale: Ion Vinea scrie poezia *Pasărea Măiastră*, Lucian Blaga *Pasărea sfântă*, Tudor Arghezi. Unda uriașă a lumii a găsit o expresie nouă, expresia Brâncuși, iar cel mai mare sculptor englez al secolului al XX-lea, Henry Moore, scrie că Brâncuși a fost acela care a dat epocii noastre conștiința formei pure.

Avem privilegiul să fim poporul care a dat lumii artistul ce a deschis o pagină nouă în istoria artelor - sculptura modernă.

Brâncuși avea conștiința valorii creațiilor sale.

Nici nu vă puteți încă da seama de ceea ce vă las Eu.

În sufletul meu nu a fost niciodată loc pentru invidie, nici pentru ură, ci numai acea bucurie pe care o poți culege de oriunde și oricând. Plăcerea cu care lucrează artistul este însăși inima artei sale. Fără inimă nu există artă! Și cea dintâi condiție este să îți placă ție, să îndrăgești și să iubești fierbinte ceea ce faci. Să fie bucuria ta, iar prin bucuria ta să oferi bucurie și celorlalți.

Constantin Brâncuși

Bibliografie:

- Grigorescu, Dan, Brâncuși și secolul său, Editura Artemis , București 1993
- Lemny, Doina, Constantin Brâncuși, Editura Junimea, Iași 2005
- Enescu, Theodor, Scrieri despre artă, Editura Meridiane, București, 2003
- Jianu, Ionel, Constantin Brancuși, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983

EDUCAȚIA TEHNOLOGICĂ - ARTĂ ȘI CUNOAȘTERE

prof. Aniela Ioana Casian
Colegiul Național „Elena Cuza” București

Situată la intersecția ariilor curriculare Arte și Tehnologii, disciplina Arte vizuale și abilități practice contribuie la educarea elevilor în spiritul competenței cheie, sensibilizare și expresie culturală, ce cuprinde aprecierea importanței exprimării creative a ideilor, experiențelor și emoțiilor prin intermediul diferitelor medii, (muzică, teatru, literatură și arte vizuale) reflectată prin cele două competențe generale: “Explorarea de mesaje exprimate în limbaj vizual într-o diversitate de context” și “Realizarea de creații funcționale și/sau estetice folosind materiale și tehnici adecvate”.

Prezentă în planurile-cadru de învățământ, Educația tehnologică și aplicații practice (alături de Matematică și Științe) este unul din cele 8 domenii de competențe-cheie care au fost stabilite la nivelul Comisiei Europene.

Având aplicabilitate în viața de zi cu zi, cele trei discipline permit explicarea lumii înconjurătoare și oferă copilului cunoștințele necesare pentru a acționa asupra acesteia, în funcție de propriile nevoi și dorințe. Conținuturile oferă o paletă largă de activități prin care elevul își poate acoperi sfera de interese, adaptându-se la resursele locale și făcând în același timp corelarea cu obiectele de studiu din celelalte arii curriculare.

Există câteva atu-uri care vin în sprijinul afirmației că prin acest domeniu se formează competențe-cheie și anume:

- copilul intră în contact cu o mare varietate de materiale (din natură, prelucrate) și se asigură un motiv pentru folosirea acestora în moduri reale, în loc de a trece prin exerciții care nu au nici o semnificație, cu excepția unora simbolice îndepărtate (cum ar fi nesfârșitele pagini cu liniuțe pe care le fac școlarii de clasa I, în caietele tip);
- se face apel la promptitudinea simțurilor și la ascuțimea observației;
- se cere o imagine precisă a scopurilor ce trebuie atinse și este nevoie de inventivitate în planificare;
- este necesară atenția mărită și responsabilitatea personală în execuție;
- rezultatele se prezintă sub o formă atât de palpabilă, încât copilul poate fi orientat să-și aprecieze munca și să-și perfecționeze etaloanele.

Argumentele de mai sus conduc la concluzia că ar trebui reconsiderată importanța disciplinei.

Ea e departe de a fi „o Cenușăreasă”, alături de celelalte așa numite „dexterități” (Educație plastică, Educație muzicală, Educație fizică), la care se renunță deseori în favoarea Matematicii și a Limbii și literaturii române. „Copilul trebuie să vină la școală cu lumea lui cu tot” și cu siguranță că această lume nu este lipsită de mișcare, sunet, culoare sau acțiune și cu siguranță că toate acestea nu sunt pe ultimul loc.

Având în vedere că la acest început de secol XXI suntem expuși unei avalanșe de informații și influențe, multe dintre acestea venind pe cale vizuală, consider că explorarea de către elevi a unor aspecte specifice limbajului vizual măresc șansele ca aceștia să facă alegeri pertinente și corecte. Consider că punerea în legătură a elevului cu o mai mare varietate de domenii artistice, precum și îmbinarea acestora cu experiența concretă a realizării unor produse, au drept consecință creșterea sensibilității pentru frumos, sporirea îndemânării și încrederii în variate posibilități de exprimare a sinelui, consolidând respectul pentru valori, tradiții și semeni. Cu cât se realizează mai devreme explorarea în adâncime a unor concepte-cheie specifice limbajului vizual, cu atât sunt șanse mai mari ca elevii să facă alegeri pertinente și corecte. Mutarea accentului de pe însușirea diverselor tehnici și dezvoltarea unor abilități practice, pe formarea caracterului.

Activitățile de Arte vizuale și abilități practice nu sunt doar modalități de autocunoaștere și autodezvoltare, ci sunt totodată un mijloc de comunicare și de intrare în relație cu alte persoane, prin intermediul lucrului în grup. Culorile alese de copil, suprafața ocupată, modul de lucru cu materialele sunt detalii foarte importante pentru cunoașterea persoanei. Prin intermediul acestor activități, el își exprimă sentimentele, trăirile, nevoile, se exprimă pe sine, descoperindu-și astfel identitatea. Pentru copil, acesta este un mod de a descrie povestea care nu poate fi spusă în cuvinte. Materialele de lucru precum culorile, hârtia îl pot stimula pe acesta să povestească diferite întâmplări din viața sa, pe care verbal nu le poate exprima. Este preludiul viitoarei conduite creative.

Creierul uman este divizat în două emisfere. Fiecare dintre ele procesează informația diferit. Cititul, scrisul, procesele matematice și știința sunt controlate de emisfera stângă. Ea este responsabilă de gândirea analitică și rațională. Emisfera dreaptă a creierului controlează imaginația, percepția spațială și vizuală. Este dominantă în ceea ce privește artele, muzica sau mișcarea fizică.

Copiii învață cel mai bine și se dezvoltă armonios când ambele emisfere ale creierului sunt stimulate și participă activ în diverse activități. Disciplina Arte vizuale și abilități practice are acest rol de a le stimula pe amândouă și de a promova și interactivitatea, contactul și relațiile cu alți copii, atât de esențiale în dezvoltarea lor. Ea stimulează imaginația, creativitatea, dar și gândirea abstractă. Îi ajută pe elevi să gândească mai bine și îi poate transforma în mici inventatori sau antreprenori la maturitate. Precizia și atenția la detalii necesară activităților de la această disciplină îl ajută pe copil

în timp să devină o persoană extrem de răbdătoare, să reușească să-și păstreze concentrată atenția la sarcinile de lucru la școală, dar și la maturitate.

Mai mult decât orice activități, activitățile incluse în domeniul “Arte” îi pregătește pe copii să trăiască în frumusețe, în armonie, să respecte frumosul și să vibreze în fața lui. Cuvintele, sunetele, gesturile, culorile, formele plastice sunt mijloace de exprimare, de exteriorizare a dorințelor, a așteptărilor, relațiilor cu ceilalți, a problemelor. Subiecte ca: „Valurile mării”, „Cerul înstelat”, “Flori de primăvară” etc., permit elevului asocierea lumii realului cu lumea basmului. Colajul din diverse materiale colorate- hârtie, textile, plante uscate etc. îmbinat cu colorarea suprafețelor rămase albe, pune copilul în situația de a face diverse exerciții de gândire, de a recurge la brainstorming, pentru a îmbina aceste materiale spre a ajunge la ceva util. Copilul ajunge la concluzia că se pot obține lucrări utile, că poate folosi culoarea pentru redarea ideilor sale. Exercițiile-joc pentru realizarea unor ființe și lucruri fantastice sau utile, alcătuite din elemente disparate, dar cunoscute, cu scopul de a înfăptui o formă nouă, originală încurajează antrenarea potențelor de exprimare a elevilor și sunt extrem de îndrăgite de aceștia. Confecționarea de măști, jucării, costume de carnaval sau pentru anumite sărbători calendaristice (plugușor, capra, steaua, ziua mamei), confecționarea unor „decoruri teatrale” au rolul de a dezvolta “măsura în ochi”, gândirea spațială, pricepera de a amenaja încăperea pentru expoziție, carnaval, șezătoare, reflectarea coloritului în conformitate cu dispoziția operei literare.

Profesorul poate deveni factorul esențial în stimularea creativității elevilor dacă pornește în demersul didactic de la o viziune pozitivă asupra naturii umane, crede în capacitatea de autorealizare a elevilor și îi încurajează în acest sens, apreciază individualitatea, personalitatea fiecăruia, încurajează, promovează și recompensează creativitatea, este angajat într-un proces de schimbare permanentă și are competențe necesare pentru a gestiona schimbarea, pune accentul mai mult pe motivația internă decât pe cea externă, pune accentul pe proces și nu pe produs, pe ceea ce se întâmplă cu structurile psihice implicate în învățare și nu pe lucrările plastice în sine.

Un alt motiv este faptul că activitățile plastice oferă copiilor posibilitatea de a explora lumea vizual și tactil, implicând și mișcarea mâinilor, nu numai a ochilor, mișcare care se încarcă de stările interne în care se află aceștia în timp ce pictează, desenează sau modelează.

De la familiarizarea cu elementele de limbaj plastic se poate ajunge, prin intermediul unor ingenioase explorări vizual-plastice, la descoperirea virtuților expresive ale acestora. Aici intră în joc creativitatea pedagogică a profesorului.

Rolul profesorului este de încurajare, de sensibilizare a copilului în fața frumosului, de instrumentare a acestuia cu limbajul și operațiile specifice artei plastice. Procedând astfel și dovedind empatie și respect necondiționat, cadrul didactic îl ajută cu adevărat pe copil să se

autodescopere, să se armonizeze cu sine, să descopere și să rezolve probleme de compoziție și de tehnologie artistică.

Toate obiectele confecționate de elevi, începând cu cele mai simple, au o utilitate evidentă, fie că sunt utilizate ca jucării, fie ca mijloace de învățământ la unele lecții (ceasul, figurine, figuri și corpuri geometrice, șabloane, piese „Tangram”, forme de relief, etc.), fie ca obiecte cu o utilitate mai largă (semne de carte, măștișoare, felicitări împletituri, podoabe, măști, figurine etc.). Dând o cât de mică întrebuințare lucrurilor create de elevi, nu facem altceva decât să le trezim interesul pentru aceste activități. Printr-o muncă relaxată, variată, dar bine gândită și proiectată, elevii își dau seama de complexitatea activității depuse de adulți și de relațiile ce se stabilesc în timpul desfășurării ei.

Știut fiind faptul că programele de Educație tehnologică și aplicații practice prevăd însușirea graduală a tehnicilor de lucru, respectând în primul rând particularitățile de vârstă și individuale ale copiilor, pot spune că fiecare pas făcut pe drumul cunoașterii, prin Arte vizuale și abilități practice, îi înalță pe elevi spiritual, le face viața mai bună și mai frumoasă, le trezește interesul în a-și compune singuri modelele, îi determină să-și exprime ideile originale și să-și pună în practică inițiativele.

Bibliografie:

- *** E. Dănescu, Stimularea creativității la vârsta preșcolară, Ed. Paralela 45, Pitești, 2009
- *** Programa școlară pentru Arte vizuale și abilități practice Clasa pregătitoare, clasa I și clasa a II-a aprobată prin ordin al ministrului Nr. 3418/19.03.2013
- *** Program, **3a școlară pentru Arte vizuale și abilități practice Clasele a III-a – a IV-a Anexa nr. 2 la ordinul ministrului educației naționale nr. 5003 / 02.12.2014
- ***MEC, CNC,(2001). Ghid metodologic de aplicare a programelor de abilități practice și educație tehnologică, primar-gimnaziu, București

COMUNICAREA MUZICALĂ PRIN INTERMEDIUL

INSTRUMENTELOR MUZICALE

Prof. Petruța Laura Crăciun
Colegiul Național de Artă „George Apostu” Bacău

Noțiunea de comunicare în termeni lingvistici presupune următoarea definiție: *"Un proces de schimb de informație, cu o anumită semnificație între emițător și receptor. Comunicarea are o dinamică circulară care se înscrie într-o anumită temporalitate de care ține cont și care la rândul ei o modelează."*

De altfel, timpul pare să fie un element relevant, cu un puternic caracter informat în anumite contexte discursive. Dacă timpul cronologic este unul singur și nu poate fi alterat, cel discursiv se metamorfozează în "timp".

Pe măsura derulării timpului, se vor profila și alte semne care vor circumscrie progresiv semnificații din ce în ce mai ample și mai complete.

"Muzica este forma noastră de exprimare cea mai veche, începe odată cu vocea și cu nevoia noastră copleșitoare de a comunica unii". (J. Menuin)

După mărturiile arheologice, se pare că homo-sapiens folosea castaniete, tobe și fluiere cu mult înainte de era glaciară. Este greu de înțeles în ce scop anume erau utilizate, dar se știe că omul preistoric își inventa zeități păgâne și îngâna diferite incantații. În goana sa zilnică și în pândă pentru procurarea hranei, omul începutului imita animalele, descoperia vegetația și căuta o cale de exprimare.

Oare aceste prime unelte muzicale erau născocite din nevoia de cuvânt?

Cele mai vechi vestigii ale unor instrumente primare provin din Siberia, descoperindu-se în urma testelor cu carbon 14, că datează de aproximativ treizeci și cinci de mii de ani. Acestea cuprind mai multe oase de mamut, o coapsă imensă și umeri cu însemnări, indicând locurile unde pot fi obținute cele mai bune rezonanțe.

În alte locuri s-au descoperit tobe din piatră (care) peste care erau întinse piei de animale. S-a constatat că instrumentele de percuție și cele de suflat au vechimea cea mai mare.

Descoperirea principiului flautului și a cornului este nemaipomenită, deoarece aceste instrumente folosesc rezonanța coloanei de aer închise, care vibrează. Primele flaute și primii corni au fost făcute din oase goale și din crengi.

În Scandinavia și în România se fac și azi fluiere din salcie, cojindu-se cu grijă. Acestea scot

sunete clare și plăcute, dar nu durează prea mult, pentru că scoarța începe să se usuce.

În epoca de piatră, șiruri de fluiere legate împreună formau o scară. Chinezii au numit-o sheng. Astfel Chinei îi revine reputația de a fi creat prima orgă, provenită din acest instrument rudimentar.

După încheierea erei Paleoliticului, se poate vorbi despre civilizație. Astfel, cel mai vechi instrument creat se numește lur, denumire bazată pe cuvântul norvegian care înseamnă corn. La egipteni se foloseau trompeta de argint și sistrum, un cadru ce se ține cu mâna și pe care erau înșirate discuri de metal.

Evoluția omului, trecerea civilizațiilor prin diverse etape ale timpului, au lărgit noțiunea de dialog, nevoia de comunicare.

Omul – aflat în Centrul Universului comunică cu Divinitatea și Creația în toate formele de existență ale acestuia – lumea vegetală și cea animală coexistă într-o simbioză perfectă.

Primele instrumente muzicale rudimentare, apoi cele mai evolute, aflate în mâinile strămoșilor, au fost cartea lor de identitate, semnalele ritmice emise de acestea au avut simbolistica propriei existențe: Sunt aici!

Vibrațiile emise de instrumentele muzicale sunt la unison cu vibrațiile emise de aura corpului uman. În adâncul ființei omenești sălășluiește sunetul, niciodată tăcut, al vibrațiilor personale – acesta fiind nucleul muzical din noi toți. Formarea unor ansambluri din diferite instrumente, a prezentat un anumit interes pentru unele culturi, iar altele au preferat sunetul solo, pur, al unui singur instrument sau al unei familii. Meșteșugul confecționării instrumentelor a coincis însă cu preocuparea de a le folosi. După mărturiile istorice și biblice, împăratul David al iudeilor, cânta la harpă. Psalmii lui David sunt cântări acompaniate de instrumente.

Puternica conexiune dintre creatorul de instrumente și interpret (una și aceeași persoană) ne ilustrează dorința acestuia de a comunica, de a trimite mesajul său către Creator sau către ceilalți oameni, ascultători.

Muzica instrumentală și vocală se împleteau în mod armonios, omul cânta la instrument și cu vocea sa atunci când era trist sau vesel, când se ruga și implora, când era înfrânt de boală sau de un dușman, sau din contră, atunci când învingea sau sărbătorea un eveniment (sacru și profan).

Omul și-a dezvoltat simțurile odată cu nevoia de a comunica, instrumentul muzical produce sunete fundamentale, dar culoarea lor caracteristică este dată de sunetele armonice generate în același timp. Muzica ajută să se îndepărteze barierele din jurul cuvintelor din jurul cuvintelor și acestea să poată fi exprimate.

Oare multitudinea emoțiilor și a sentimentelor omenești nu sunt descrise de fiecare compoziție în parte? Comunicarea paraverbală cu ajutorul instrumentelor muzicale s-a produs încă de la primul semnal emis de omul primitiv și s-a intensificat temporal și structural.

Intervalul muzical ca celulă unică s-a maturizat, ritmul primitiv ostinat s-a diversificat, s-a amplificat în mii de unități, tot la fel și canalele de transmisie au evoluat, însă trăirile, emoțiile și sentimentele s-au organizat într-un sistem logic. După spusele doctorului Manfred Clynes, ciclul emoțional clasic începe cu supărarea și trece prin ură, dragoste, senzualitate și bucurie, până când în cele din urmă ajunge la venerație.

Împletirea bucuriei și a tristeții, a binelui și a răului, a luminii și a întunericului nu este chiar alternanța major-minor?

Notația muzicală nu a apărut din conștiința de dăinuire, de păstrare, de transmitere posterității? La fel ca limbajul și literele din alfabet, notele se cer exprimate prin cuvinte muzicale.

O lucrare este apreciată pentru calitatea discursului literar, o compoziție muzicală trăiește, este vie, la scenă deschisă, niciodată asemănătoare, prin interpretarea ei. Discursul muzical curge din partitură adoma cuvântului din dialog. Fie că este articulat, ciupit, vibrat, suflat, reprodus de toate instrumentele muzicale, are o caracteristică evidentă, trăiește. Muzica se compune din discursuri, prelegeri, vorbiri. După cum spunea E. Ionesco, muzica este un limbaj. Comunicarea este un gen aparte de discurs, în care demonstrarea și argumentarea ca acte de explicare și persuadare se actualizează în mod gradual, completându-se reciproc în funcție de specificitatea contextului. Mesajul nu este numai ceea ce se emite, ci și ceea ce se recepționează. El nu există, până la un moment dat, decât ca pură potențialitate, pe care o instanță hermeneutică o actualizează, atribuindu-i semnificații determinate.

Mesajul muzical capătă semnificații multiple în transmiterea lui cu ajutorul instrumentelor. Fiecare epocă din istorie a fost marcată de mai multe descoperiri, omul s-a plasat pe scara temporalității, astfel că evoluția sa este perpetuă.

Timpul cronologic este unic și nu poate fi alterat, însă cel discursiv se metamorfozează în timp.

S-a constatat că pe scara evoluției, auzul a fost ultimul simț care s-a dezvoltat după apariția creierului primitiv și cum muzica este alcătuită din vibrații, s-a decoperit că sunetul pur se află în centrul ciclului vibrațiilor. Urechea omului poate detecta sunete ce vibrează la mai puțin de 30 de bătăi pe secundă, continuând până la 15000 de vibrații pe secundă. Capacitatea umană de a recepta, percepe și de a transmite vibrații în jurul său a fost demonstrată și prin metoda fotografiei kirilian. Astfel, rețeaua unificată a vibrațiilor personale apare ca o aură în jurul fiecărui om, care se poate modifica în structura cromatică, interacționând cu alte persoane pe plan emoțional. Evoluția omului, trecerea civilizațiilor prin diverse etape ale timpului istoric au lărgit noțiunea de comunicare. Postularea unei informații sau stări presupune o exteriorizare prin intermediul semnelor. Însăși gândirea mai mult sau mai puțin abstractă nu poate funcționa în afara unor suporturi materiale ale unor expresii se anulează în raport cu gândurile purtate. Gândirea în semne este singura gândire

reprezentată logic. Gândul supraordonat este tot un semn, iar încercarea de a-l semnifica trimite către un alt semn și așa ad infinitum. Semioza devine astfel nelimitată. Mesajul semantic îmbracă un aspect semantic cât și unul ectosemantic, iar sub aspectul funcțiilor, imaginilor muzicale li se revendică statutul de instanțe raționale, expresive și conative. Implicarea gesticii în comunicarea mesajului este de o importanță deosebită. Mimica feței și a gesturilor mâinii acompaniază limbajul muzical prin discurs, întregind sau prelungind semnificația notelor. Uneori, mișcările scenice comunică mai multe informații ascultătorilor decât frazele. Evoluția psihomotorie a omului a fost de așa natură încât noile funcții nu au suprimat în totalitate pe cele precedente, ce se găsesc înglobate în funcțiile superioare. Mișcările jocului scenic al muzicianului, ca părți integrate ale manifestării artistice a procesului muzical, trebuie să se convertească în instanțe instrumentale productive, care să vină în întâmpinarea nevoilor unor situații concrete.

Evident, cenzurarea acestora vor duce la o comunicare infimă a discursului muzical. Ascultătorul, receptorul va trebui să dețină capacitatea de sesizare, înțelegere și ierarhizare a informațiilor muzicale primite, astfel încât, în ultimă instanță, să-și formeze o competență informațională, premisă a dezvoltării ulterioare ca public, auditoriu obiectiv. O funcție aparte în cadrul comunicării muzicale îi revine tăcerii. Deși pare un paradox, tăcerea ca nerostire sau suspendare, în doze bine măsurate și în contexte pragmatice nimerite, poate purta variate subînțelesuri necesare pentru un dialog autentic și poate întreține acel optim de mirare, cerut de mulți analiști.

În comunicarea muzicală, odată cu mirarea se naște nevoia unei recuperări și a unei comunicări a gândirii. Obiectivitatea exclusivă dezvoltă o gândire primitivă incapabilă de a depăși imediatul, de a se interoga asupra ei însăși și asupra limitelor sale, absolut încrezătoare în atotputernicia cunoașterii primitivă în mod pasiv.

Limbajul muzical se îmbogățește cu noi și noi elemente de exprimare prin intermediul interpretului. Prea puțină atenție însă este acordată pauzelor, a acelor tăceri sau întreruperi gândite abstract, dar totodată atât de imediate concret, aidoma cuvintelor respirate și suspendate în temporal.

Pauza se opune notei muzicale, precum implicitul explicitului, în determinatul determinatului, problematicului asertoricului, posibilul evidenței, eventualul imuabilității. Liniștea sau tăcerea muzicală constituie un moment de disponibilizare a sensului și de cvasi-rătăcire a lui în labirintul comunicativ.

De multe ori, liniștea este aceeași. Ceea ce se schimbă sunt circumstanțele care insemnează spațiile goale. De aceea, sensul tăcerii este dominat de intenționalitatea circumstanțelor.

Rolul interpretului este covârșitor. El nu poate cânta mot-a-mot ce este scris pe portativul muzical, fără să-și traducă sieși criptograma discursului și să facă uz de limbajul adecvat propriu

instrumentului său. Fără o înțelegere corectă a textului, nu va putea transmite nimic viabil către public, chiar dacă acesta se compune dintr-o singură persoană. Fără o înțelegere organică și euristă, partitura muzicală va fi un text arid, un limbaj silabisit și anost. Discursul muzical alcătuit dintr-o multitudine de elemente antrenante, dintr-un compozit comunicațional considerat un tot – este posibil de îmbinări și permutări variate, mergând de la congruență la incongruență, de la transparență la paradox.

Marea muzică invită la împlinirea omenească. Teoria se poate retrage, dar durabilitatea actului interpretativ rezistă, persistă pe scena vieții.

Bibliografie:

1. Chailley, J. , 40000 de ani de muzică, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR, 1967
2. Răducanu, M. D., Introducere în teoria interpretării muzicale, Iași, Editura Dan, 2003
3. Csire, I., Educația muzicală din perspectiva creativității, București, Editura Universității Naționale de Muzică, 1998

ABORDAREA MATERIALULUI MUZICAL ȘI MODALITĂȚI DE LUCRU LA ORA DE MUZICĂ VOCALĂ TRADIȚIONALĂ ROMÂNEASCĂ

Prof. Mihaela Mancaș
Liceul de Arte „Victor Brauner” Piatra Neamț

O preocupare permanentă a oamenilor de cultură, a etnomuzicologilor, folcloriștilor dar și a profesorilor de canto este valorificarea folclorului în general și a cântecului popular în mod special. Prin aceasta, se aduce un omagiu creației poporului român care demonstrează, prin creațiile sale folclorice, bogăția melodică, originalitatea versurilor, adâncimea în gândire, asocierea cu o rară măiestrie artistică, exprimată atât în procesul de creație cât și în interpretare¹⁶.

Despre inegalabila frumusețe a melosului nostru popular s-au exprimat într-un mod elogios, de-a lungul timpului, numeroși muzicologi și literați celebri de peste hotare. Caracteristica principală a melosului nostru popular este creația populară și melodică de o deosebită expresivitate, care cristalizează specificul personalității românești.

Despre folclor, marele Enescu spunea că „nu numai că e sublim, dar te face să înțelegi totul. E mai savant decât toată muzica așa-zisă savantă și asta, într-un fel cu totul inconștient, e mai melodic decât orice melodie, dar asta, fără să vrea, e duios, ironic, trist, vesel, grav.... Avem un folclor admirabil, dar cine vrea să se atingă de el trebuie s-o facă prin înăbușirea în convenționale forme de dezvoltare simfonică”¹⁷.

Avem datoria morală de a păstra aceste izbucniri armonioase care cuprind o lume întregă de simțiri duioase, de aspirații înalte, de taine sufletești. Compozitorii Dumitru Kiriac, Grigore Musicescu, Gheorghe Dima, Ion Vidu și apoi George Enescu au creat condiții favorabile valorificării cântecelor vocale tradiționale atât ca interpretare, cât și ca mijloc de inspirație în compoziție.

Muzica tradițională românească se distinge prin originalitatea și frumusețea ei. Ea confirmă, prin evoluția și unitatea ei, formarea și continuitatea poporului român în spațiul carpato-danubiano-pontic și totodată definește specificul românesc din punct de vedere artistic. Impresionanta prețuire și extraordinara dezvoltare ce i se acordă muzicii tradiționale românești îndatorează pe toți cei implicați să se implice cu toată străduința pentru promovarea acesteia.

¹⁶ Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul Muzicii Românești, 1898-1920, Gândirea muzicală*, vol. IV, Editura Muzicală, București, 1984, p. 355.

¹⁷ Vladimir Dogaru, *Eminescu, muzician al poeziei, Enescu, poet al muzicii*, editura Ion Creangă, București, 1982, p. 79.

Creația artistică populară a fost mereu prezentă în viața poporului român, indiferent cât de grele au fost vremurile prin care a trecut. Având aspectele specifice fiecărei zone etnografice, muzica tradițională românească a însoțit, de-a lungul veacurilor, viața de familie, relațiile sociale, obiceiurile și credința poporului.

Pe măsură ce tehnologia a evoluat, muzica tradițională românească a depășit granițele satului și s-a transformat încontinuu, evoluând. Acest lucru a impus dezvoltarea cercetărilor și valorificarea creațiilor muzicale tradiționale pentru dezvoltarea potențialului creator și păstrarea valorilor tradiționale.

Pentru a realiza o interpretare reală trebuie ca interpretul să trăiască profund sensul melodiei, să trateze cu strictețe redarea accentelor și frazarea propriului stil a cântecului tradițional, cât și o emisie naturală.

Un alt aspect important, care va ajuta la formarea personalității artistului profesionist sau amator, este ajungerea la înțelegerea perfectă a muzicii noastre tradiționale.

Prin exprimarea simțămintelor omenești și pronunțatul său caracter emoțional, cântecul popular are putere de atracție nelimitată, dezlănțuind interese și pasiuni pentru însușirea lui, precum și o puternică înrâurire educativă.

De aceea se cere ca predarea cântecului popular să fie făcută sistematic și conform cerințelor pedagogice, avându-se în vedere problemele adecvate principiilor ce stau la baza însușirii și interpretării muzicii noastre populare.

Profesorul va trebui să cunoască toate principiile didactice prin care învățarea să fie mult mai ușoară și mult mai atractivă pentru elev, cât și pentru profesor.

Muzica vocală tradițională românească necesită o tratare științifică, prin respectarea legilor de rezonanță și emisie vocală. Cu o astfel de educație, elevul va putea ajunge un interpret desăvârșit al folclorului tradițional. Muzica tradițională românească poate fi adaptată cerințelor unei bune emisii vocale, dacă se respectă bogăția și frumusețea muzicii tradiționale.

În fiecare oră de muzică vocală tradițională este necesară parcurgerea unor etape pentru acumularea de noțiuni teoretice și practice, ținând cont că elevii au cunoștințe sumare de teorie a muzicii. Evoluția folclorului de la forme arhaice până la formele complexe și de o mare virtuozitate atât instrumentală, cât și vocală, impune însușirea unor noțiuni de teorie muzicală și mai ales de tehnică vocală, cunoștințe care să facă interpretul capabil de un înalt nivel de interpretare. Din acest motiv, consider că este necesar ca viitorul cântăreț de muzică populară să-și însușească o tehnică vocală și vaste cunoștințe de teoria muzicii, precum și de etnografie și folclor.

Alegerea repertoriului este un alt factor important în studiul cântului popular, deoarece elevul este expus pericolului de a confunda folclorul autentic cu cântece promovate de mass-media, piese

a căror origine este greu de intuit de cele mai multe ori, neputând fi încadrate într-o zonă etnografică. În acest aspect, profesorul are datoria ca, prin toate materialele didactice, să-i informeze pe elevi și să le prezinte caracteristicile folclorului muzical și literar. Ținând cont de faptul că nu toți elevii care vin să studieze muzica au experiența interpretării cântecului tradițional, profesorul trebuie să stabilească un repertoriu potrivit.

Venirea elevului la liceul de muzică cu foarte puține și îndoielnice cunoștințe de muzică și acumularea de informații din mass-media sau informatic, care promovează muzica tradițională într-un mod strict comercial și nu promovează muzica tradițională autentică, duc la o dificultate în alegerea repertoriului.

Cântul popular trebuie tratat pe baze științifice, prin respectarea strictă a legilor de rezonanță și emisie vocală. Cântărețul de muzică populară astfel educat va putea fi un interpret desăvârșit al folclorului. Atunci când se redă empiric folclorul, respectiv prin cântul popular lipsit de școală, se folosesc în mod tradițional din tată în fiu obișnuitele emisii vocale, ce urmează fidel principiile foneticii limbajului respectiv.

Cântul popular poate fi adaptat cerințelor unei bune emisii vocale, respectând bogăția și frumusețea muzicii folclorice.

Trebuie îndepărtată executarea defectuoasă vocal-artistică a cântului popular, pe care o înțeleg și o redau cu totul greșit o serie de cântărețe și cântăreți profesioniști populari, ei denaturează, prin exhibiții vocale antifiziologice și antiștiințifice, frumusețile melodice ale folclorului.

Elevul cântăreț trebuie să-și formeze deprinderea de a respira corect după regulile anatomice, care sunt valabile indiferent de genul de muzică pentru care se pregătește cântărețul.

Profesorul va avea grijă să aleagă piese din folclorul autentic. Pentru aceasta sunt de preferat melodii vechi, ce au un coeficient mare de originalitate și frumusețe. Pentru o optimă culegere, profesorul are datoria să cunoască variantele cântecului, inclusiv cele regionale, ceea ce-i va permite să selecteze tipul cel mai caracteristic. Notarea se va face cu scrupulozitate, după care, se va verifica exactitatea surprinderii pe portativ¹⁸.

În muzica tradițională, cea mai importantă este interpretarea, trăirea interioară, iar dacă piesa nu este pe placul elevului, acesta nu va reuși niciodată să aibă o interpretare desăvârșită, sinceră, transmițătoare de emoții.

Un alt rol al disciplinei *muzică vocală tradițională românească* mai este cel de a dezvolta un stil interpretativ propriu fiecărui elev, dar și acumularea unui repertoriu cât mai vast care să pună în valoare calitățile vocale ale acestuia.

¹⁸ George Breazu, *Relativ la muzica populară românească*, în „Muzica”, anul II (1919), nr. 1, p. 13; și P. Brâncuși, *George Breazu și Istoria nescrisă a muzicii românești*, editura Muzicală, București, 1976, p. 15.

Pentru ca elevul să obțină toate datele necesare unui act artistic de calitate este necesară parcurgerea mai multor etape, din momentul identificării unei piese noi și până la punerea ei în scenă:

- Analiza piesei din punct de vedere muzical: măsură, tonalitate, tempo, ritm, valori de note;
- Parcurgerea cu solfegiu a piesei până când elevul stăpânește melodia și reușește să execute toate ornamentele întâlnite în partitură;
- Citirea textului (pe lângă citirea textului pus în lucru se mai pot citi câteva texte din culegeri de texte populare cu scopul formării dicției, al familiarizării cu tematica pe care o prezintă textul literar și, nu în cele din urmă, pentru a se deprinde elevul cu graiul popular specific zonei etnografice din care face parte cântecul);
- Îmbinarea melodiei cu textul și stabilirea categoriei din care face parte piesa (cântec de joc, de cătănie, de nuntă, de leagăn, de seceriș etc.);
- Audierea piesei dacă se găsește pe suport audio sau video, dacă nu există, atunci recomand exemplificarea profesorului, sau audierea unei piese care să facă parte din aceeași categorie și să fie cât mai aproape ca exemplu de piesa propusă pentru studiu;
- Interpretarea piesei în tempo-ul indicat în partitură sau alte indicații care există (tempo de învârtită, horă, sârbă, cântec rubato, brâu, etc.);
- Trasarea unor sarcini pentru aprofundarea piesei (tema pentru acasă).

Astfel, alegerea unui repertoriu adecvat, descifrarea acestui repertoriu, utilizarea materialelor didactice corespunzătoare și aplicarea procedeelelor metodice corecte, reprezintă traseul ideal al cântecului popular, de la origine prin sala de clasă și până în inimile auditoriului.

Cunoscând importanța folclorului și iubind mult muzica și dansul popular, am considerat ca o datorie de suflet pentru mine, pentru elevii mei și părinții acestora, transmiterea fondului de valori al creației populare, știut fiind faptul că un popor care nu păstrează și nu-și cultivă tradițiile, își va pierde identitatea.

Bibliografie

1. Lazăr Cosma, Octavian, Hronicul Muzicii Românești, 1898-1920, Gândirea muzicală, vol. IV, editura Muzicală, București, 1984.
2. Dogaru, Vladimir, Eminescu, muzician al poeziei, Enescu, poet al muzicii, editura Ion Creangă, București, 1982.
3. Breazul, George, Relativ la muzica populară românească, în „Muzica”, anul II (1919), nr. 1
4. Brâncuși, P., George Breazul și Istoria nescrisă a muzicii românești, editura Muzicală, București, 1976.

5. Barbu, Mia, *Îndrumări metodice pentru predarea cântecului popular*, editura Didactică și Pedagogică, București, 1974.
6. Ciobanu, Gherghe, *Culegerea și publicarea folclorului muzical român*, în „*Revista de Etnografie și Folclor*”, vol. 10, anul 1965, nr. 6.

ABORDAREA NOȚIUNII DE „TIMP” ÎN ARTA MUZICALĂ

Profesor: Daniel Rudichi

Liceul de Arte „Victor Brauner” Piatra Neamț

- **Timpul – noțiune**

Înțelegerea și percepția timpului au reprezentat provocări permanente ale conștiinței umane, iar raportarea ființei umane la desfășurarea succesivă a evenimentelor care îi marchează conștiința este unul dintre indicatorii esențiali ai calității vieții și un pilon pentru problemele culturale.

Problema timpului a devenit un domeniu din ce în ce mai vast abordat, odată cu avansarea istorică. A fost împărțit în mai multe forme specifice, fiecare având altă opinie despre ce este timpul. Câteva dintre aspectele sub care această dimensiune a existenței este marcată pentru om sunt reprezentate de: timpul fizic, timpul cosmic, timpul biologic, timpul psihologic, timpul lingvistic, timpul istoric, etc.

Fiind o noțiune atât de complexă și dispersată în mai multe științe, acestea au adus cu ele abordări de tip analitic, în funcție de modul în care acesta interacționează cu domeniul căruia îi este atribuit. Efectul pe care îl produce acest tip de abordare este aducerea în atenție a unor ipostaze ale timpului în defavoarea altora.

- **Timpul manifestat în arta muzicală**

Deoarece arta este un produs al conștiinței, aceasta se supune complexității noțiunii de timp, diferențiat de limbajul căruia această noțiune îi este asociată. Este absolut necesară precizarea că, pentru muzică, dimensiunea temporală este o parte constitutivă și determinantă în procesul artistic.

Astfel, se explică importanța adusă aspectelor sub care acționează timpul în creația muzicală, în interpretare, în percepția și în valoarea estetică pe care acesta o are. La baza comunicării prin intermediul limbajului muzical stau principiile fundamentale comune pe baza cărora ființa umană, producătoare și consumatoare de muzică, asimilează și reacționează la stimuli de natură temporală.

De-a lungul istoriei muzicii, factorii subiectivi și obiectivi legați de organizarea și desfășurarea în timp a sunetelor și segmentelor temporale s-au materializat în rețete dintre cele mai diverse pentru găsirea modalităților de preservare a conținutului comunicării.

Este vorba atât de mișcarea imaginată de compozitori pentru o anumită materie sonoră, cât și despre felul în care interpretul modern atribuie acestei notații semnificații care să nu altereze mesajul artistic imaginat de compozitor.

O lungă perioadă – Evul Mediu, Renaștere, Baroc și Clasicism – tradiția a constituit principalul sistem de referință în ceea ce privește tempoul. Termenul de „tempo giusto” denumea opțiunea justă

de tempo în raport cu sugestia pe care o dădea scriitura. Barocul a fost momentul istoric în care apar indicațiile de tempo în forma pe care notația muzicală o păstrează și astăzi.

Ideea de tempo ales arbitrar, sau spontan, în absența unor indicații specifice și a unor tradiții interpretative indiscutabile, poate fi legată cu succes nu numai de termenii arbitrari, precum „muzicalitate” ori „simț muzical”, ci chiar de temeurile perceptual-cognitive ale abilității umane de exprimare prin forme de timp discret. Un exemplu perfect al lucrărilor care nu oferă indicații de tempo, este *Clavecinul bine temperat*, de J. S. Bach. Aceste două volume au fost gândite ca o culegere de exerciții pentru elevi, unde puteau găsi stilizări ale dansurilor componente ale suitei preclasice (giga, sarabanda, allemanda) și preludii sau fugi care amintesc de toccate. De asemenea, în *Clavecinul bine temperat*, dimensiunea temporală a muzicii are parte de un tratament extrem de variat, atât din punct de vedere prozodic, al categoriilor de tempo isocron prezente într-o singură piesă și al straturilor duraționale specifice perioadei.

Indiferent de alegerile făcute în cele din urmă de către interpreți, cunoașterea bazelor perceptuale ale exprimării temporale nu poate fi decât de bun augur, pentru că aceasta conturează un numitor comun indestructibil: interpreții, într-o libertate poetică pe care o pot asuma oricând, au dreptul să ignore în scop creativ ceea ce percepția le spune că poate fi impropriu.

Bibliografie

- Dicționarul explicativ al Limbii Române*. Editura Univers Enciclopedic, București, 1998
- Dicționar de termeni muzicali*. Editura Științifică și Enciclopedică, București 1984
- BOLTON, T. L. – *Rythm* în *American Journal of Psychology*, vol. 6, 1894
- CIOMOȘ, Virgil – *Timp și eternitate*. Editura Paideia, București, 1998
- VERONA, Maier – *Alegerea spontană a tempourilor pentru preludiile și fugile din clavecinul bine temperat de J. S. Bach*. Editura Nona, 2008

AUDIȚIA MUZICALĂ ACTIVĂ - ACT DE INVESTIGARE STRUCTURALĂ A FENOMENULUI MUZICAL

Prof. Simona-Elena Țărnă
Liceul de Arte „Victor Brauner” Piatra Neamț

Conform programei școlare pentru disciplina Istoria muzicii, pe parcursul unui ciclu de învățământ, elevii își formează deprinderea de a opera cu elemente de limbaj specific în abordarea creațiilor artistice. (M.E.C, 2004, p. 4). În acest sens, absolventul învățământului preuniversitar vocațional trebuie să fie capabil să emită opinii estetice variate, să formuleze judecăți de valoare avizate și argumentate, operând cu noțiuni și concepte specifice. În vederea realizării acestei competențe, elevii trebuie încurajați în exprimarea propriilor opinii cu privire la înțelegerea elementelor de limbaj muzical.

Deprinderea de a opera cu limbaj specific domeniului se poate realiza utilizând *audiția muzicală*. În acest sens, audiția trebuie să îmbrace o formă activă, ce implică și analiza muzicală, în care urmărim: genul și forma lucrării, încadrarea în epocă, cunoștințe despre compozitor, analiza ritmico-melodică a creației. Toate acestea reprezintă repere prin intermediul cărora se pot aborda creațiile muzicale, evidențiind legăturile dintre disciplinele teoretice implicate în demers.

Audiția este o metodă specifică Istoriei muzicii ce concretizează dezvoltarea competențelor prevăzute de programa școlară și poate fi valorificată în dublă ipostază:

- 1. audiția pasivă:** fără să conștientizăm muzica din jurul nostru → fundal sonor;
- 2. audiția activă:** conștientă, în care elevul trebuie să urmărească atent muzica, pentru a putea îndeplini anumite sarcini.

Metodologia de realizare a audiției muzicale presupune organizarea acesteia în două etape. **Prima etapă** este reprezentată de proiectarea și pregătirea activității. Un studiu individual în care profesorul stabilește materialul muzical, punerea în plan a lecției și structurarea sarcinilor de lucru. **A doua etapă:** presupune *audiția activă*, care debutează cu un segment introductiv de prezentare a activității și sarcinilor de lucru, formulate clar și concis. În acest sens, putem utiliza *Fișa de audiție*. Astfel, elevii audiază fragmentul muzical, încercând să găsească soluții la sarcinile primite. În finalul audiției sunt verificate răspunsurile și are loc o dezbatere asupra impresiilor formate în jurul fragmentului muzical. Audiția este reluată, iar elevii urmăresc atent și conștient rezolvarea sarcinilor, pentru a valida răspunsurile date.

În cadrul disciplinei Istoria muzicii, audiția muzicală este orientată spre elementele de limbaj, fiind extrem de importante în realizarea competențelor impuse de curriculum. Desigur, contactul autentic cu arta muzicală se realizează în sala de concert, iar suportul electronic reprezintă o alternativă în descoperirea universului muzical. Elementele de bază ale curriculumului propun valorificarea palierului practic, ceea ce presupune trecerea accentului de pe latura teoretică spre cea aplicativă. În acest sens, audiția muzicală trebuie orientată către conștientizarea elementelor de limbaj și expresie în funcție de epocile și perioadele studiate, pentru ca în final, elevul să fie capabil să utilizeze terminologia specifică disciplinei. Avem în vedere folosirea unor tehnici de informare și de cercetare muzicologică, utilizarea partiturii și a materialelor de specialitate (care includ diverse surse de informație, de la dicționar la internet), toate acestea în sprijinul analizării elementelor muzicale receptate prin audiție.

Condiții specifice audițiilor:

- urmărirea anumitor aspecte ale lucrării muzicale audiate – melodie, ritm, dinamică, agogică, timbru;
- asigurarea unor imprimări valoroase, atât din punct de vedere interpretativ, cât și tehnic;
- asigurarea condițiilor optime de desfășurare a audiției – audibilitate adecvată;
- alternanța lucrărilor propuse pentru audiție;
- pregătirea tehnică, organizatorică, muzicală prin prezentarea succintă a lucrării, a compozitorului, încadrarea în epocă, a tematicii în care se înscrie piesa, a interpretului;
- analiza lucrării audiate.

Audițiile muzicale, urmate de analize despre genul și forma lucrării, încadrarea în epocă, informații despre compozitor, analiza ritmico-melodică a creației, reprezintă doar câteva repere prin intermediul cărora se pot aborda creațiile muzicale, evidențiind legăturile dintre disciplinele istoria muzicii, forme muzicale și teoria muzicii, implicate în demers. În învățământul vocațional, activitatea de audiere trebuie orientată către conștientizarea elementelor de limbaj și expresie specifice epocile studiate. În acest sens, audiția trebuie privită sub dublu aspect:

- audiția ca *metodă* – utilizată în formarea deprinderilor de ascultare a muzicii, de recunoaștere a elementelor de limbaj muzical;
- audiția ca *mijloc* didactic – cu rol de îmbogățire a informației culturale cu valențe instructiv-educative, atunci când devine activitate de bază.

Audiția se impune ca un mijloc principal pentru formarea capacității elevilor de a înțelege și de a percepe muzica. Este organizată după norme metodice bine stabilite, asigură contactul cu marile valori ale artei muzicale, populare și culte, religioase și laice, românești și universale și justifică ierarhizarea valorilor, înțelegerea și însușirea acestora. În același timp, asigură dezvoltarea

capacității de audiere și de descifrare a înaltelor mesaje umaniste ale muzicii, de însușire a unui repertoriu reprezentativ pentru istoria muzicii, de formare a unui sistem propriu de apreciere, care să conducă la o concepție artistică, estetică și etică superioară.

Pentru realizarea unei audiții active, se recomandă respectarea următoarelor momente:

- cuvânt introductiv;
- audiția propriu-zisă;
- comentarea – analiza audiției;
- reaudierea lucrării;
- aprecierea artistică.

Cuvântul introductiv are rolul de a pregăti elevii pentru momentul auditiv, de a capta atenția în diverse moduri: prin discuții, conversații, descrieri, explicații referitoare la momentul audiției, cu ilustrații sonore sau vizuale (partituri, medalioane ale unor compozitori).

Audiția propriu-zisă constituie un moment de bază în procesul de receptare muzicală, prin care elevii iau contact direct cu lucrarea și sunt ghidați către descifrarea sensurilor discursului muzical.

Comentarea – analiza lucrării reprezintă momentul de conștientizare a participării active în procesul de audiție muzicală. Această etapă este extrem de importantă pentru decodificarea limbajului muzical și contribuie la dezvoltarea unor capacități de argumentare personală.

Reaudierea lucrării reprezintă faza superioară a receptării auditive, care are rolul de a aprofunda percepția muzicală, însă la un alt nivel de intensitate. Îmbogățită prin relevarea unor aspecte deja cunoscute și discutate, revenirea asupra audiției are și alte avantaje, ajungându-se la vizualizarea profundă a unui tablou muzical complex.

Audiția organizată prevede dezvoltarea deprinderii de a asculta conștient, capacitatea de a înțelege mesajul, precum și limbajul muzical. Elevii trebuie să perceapă de la început că, în esență, muzica este un limbaj sonor specific, ca și vorbirea, și trebuie să fie ascultat cu înțelegere, pentru a putea fi decodificat.

Elevii din liceul vocațional sunt educați încă de timpuriu cu aceste forme de manifestare, indispensabile în formarea viitorului muzician, astfel încât, timpul alocat audiției muzicale trebuie extins în funcție de tema abordată și tipul de lecție. Desigur, profunzimea domeniului, precum și conținuturile din programa școlară confirmă indispensabilitatea audiției.

Materialele audiate trebuie să îndeplinească anumite condiții:

- să fie în conformitate cu conținuturile din programa școlară;
- să fie în concordanță cu subiectul activității;
- să fie adecvate vârstei, atât din punct de vedere al conținutului, cât și al formei;

- să fie accesibilă (presupune intuirea structurii muzicale, recepționarea mesajului de idei, capacitatea de concentrare în timp);
- să aibă valoare estetică și educativă;
- să fie interpretate cât mai expresiv – audiții calitative;
- să se realizeze în prealabil o prezentare a conținutului de idei.

Audiția poate fi inclusă în lecții special destinate acesteia, însă, fiind un mijloc indispensabil, specific istoriei muzicii, ea se poate utiliza eficient în fiecare lecție, astfel:

- după audierea unei lucrări, se poate prezenta o altă lucrare, cu același conținut și caracter sau care aparține aceluiași compozitor, pentru stabilirea asemănărilor;
- în verificare sau consolidare, pentru recunoașterea unor probleme muzicale (elemente de limbaj, particularități ale genului, forma arhitectonică).

În această ipostază, audițiile se constituie ca demonstrații ale unor probleme teoretice muzicale. Poate fi utilizată în orice moment al lecției, în funcție de obiectivul prioritar urmărit de profesor și poate fi abordată prin prisma unor procedee inedite, cu rolul de a capta interesul elevilor pentru acest tip de activitate.

În concluzie, audiția activă reprezintă o acțiune intelectuală, imaginativă, care presupune o ascultare bazată pe cauzalitate. Elevii trebuie să știe: de ce ascultă, ce urmăresc și ce trebuie să descopere în urma audierii lucrării muzicale. Totodată, trebuie încurajați să-și motiveze preferințele muzicale și să-și exprime trăirile și emoțiile. Îndrumarea elevilor în parcurgerea etapelor specifice, de la ascultarea empirică, pasivă la cea conștientă și activă are un rol hotărâtor în dezvoltarea capacităților de receptare a muzicii și în dezvoltarea gustului estetic.

Bibliografie

- *** Ministerul Educației, Cercetării și Tineretului – Anexa nr. 1 la O. M. E. C. T., nr. 3458 / 09.03.2004, *Programă școlară pentru clasa a IX-a*, ciclul inferior al liceului, disciplina Istoria muzicii (curriculum diferențiat), filiera vocațională, profil artistic, specializarea Muzică, București, 2004
- *** Ministerul Învățământului – BRUMARU, Liviu; Hrisanta MARIN – *Istoria muzicii și formele muzicale* pentru clasele a IX-a și a X-a a liceelor de muzică, București, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 1995
- *** Ministerul Educației și Cercetării – DRIGA, Mirela – *Istoria muzicii pentru liceele vocaționale, specialitatea Muzică – Manual pentru clasa a IX-a și a X-a*, București, Editura CD Press, 2006
- CERGHIT, Ioan – *Perfecționarea lecției în școala modernă*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983

FIRCA, Gheorghe – *Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984

ȘTEFĂNESCU, Eugenia, *Interdisciplinaritatea în viziunea muzicii*, București, Editura Muzicală, 2014

TIMARU, Valentin, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Editura Universității din Oradea, 2003

TOMA-ZOICAȘ, Ligia, *Sensurile și modalitățile de valorificare a audiției muzicale*, în vol. *Educația prin artă și literatură*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1975

CÂNTECUL - METODĂ SPECIFICĂ DE FORMARE ȘI DEZVOLTARE A AUZULUI MUZICAL ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL GIMNAZIAL

Prof. Sînziana Olivia Zaharia
Liceul de Arte „Victor Brauner” Piatra Neamț

Cântul este activitatea cea mai importantă pe care se bazează disciplina educației muzicale la elevii de gimnaziu, fiind cel mai răspândit gen al muzicii vocale. Acesta îi ajută pe elevi să-și dezvolte o gândire clară asupra tehnicii vocale și să-și educe auzul pentru dobândirea unei intonații corecte. Pentru a putea interpreta cu ușurință un fragment muzical, elevii trebuie să cunoască foarte bine principalele elementele ale limbajului muzical ce stau la baza formării cântecului: melodia și ritmul.

Melodia (gr. *melos* și *ade* care înseamnă *cântare*) reprezintă o succesiune coerentă de sunete, al cărei sens muzical poate fi perceput ca un întreg; poate fi concepută ca un element primordial și în același timp definitoriu al muzicii. „Ca principal element în formarea deprinderii de a cânta, melodia trebuie să fie însușită, ținând seama de conținutul acesteia sub aspectul asamblării fragmentelor ce o alcătuiesc, asamblării structurilor melodice de pe parcursul ei, expresivității, posibilităților reale de execuție melodico-ritmică a elevilor și nu în ultimul rând posibilității de înțelegere a mesajului transmis” (Munteanu,2001, p.107).

În ceea ce privește ritmul, formulele ritmice întâlnite în cântece trebuie să fie specifice accesibilității elevilor. Aceste formule trebuie adaptate corespunzător spre a fi exersate și pentru a nu bloca accesul la piesele vocale moderne alcătuite din formule ritmice variate și complexe.

Voi prezenta în continuare importanța deosebită pe care o are cântecul în educarea auzului elevului, atât la elevii cu un auz muzical dezvoltat, cât și la cei cu auzul muzical slab. Învățarea cântecelor va deveni principalul mijloc de exersare a vocii și a auzului. În ceea ce privește învățământul gimnazial general, pentru intonarea cântecelor se va ține cont de criteriile bazate pe obiectivele cadru .

- „Concordanța cântecului cu subiectul și scopul lecției înseamnă aplicarea funcției cognitive a artei muzicale în lecția respectivă. Învățarea unui cântec poate însemna deprinderea de noi cunoștințe din punct de vedere ritmic, melodic, armonic, în legătură cu interpretarea și creația muzicală” (Serfezi,1967,p. 54).
- În ceea ce privește valoarea estetică a cântecelor, Ion Șerfezi prezintă în metodică predării muzicii importanța deosebită pe care o are aceasta în cadrul orelor de educație muzicală. „prin valoarea estetică a cântecului se realizează atașarea elevilor față de muzică. Ea

contribuie în cea mai mare măsură la dezvoltarea gustului estetic general și a celui muzical, la plăcerea și interesul de a asculta muzica, de a o înțelege și de a participa în mod activ la interpretarea ei, iar mai târziu, la actul de creație” (Șerfezi, 1967 p.56).

- Repertoriul de cântece ales de profesor trebuie să fie selectat cu atenție, urmărind un plan calendaristic și de interes cultural (național, religios, de tradiție școlară sau personal) Selecția cântecelor trebuie să asigure dezvoltarea achizițiilor lingvistice, capacitatea de exprimare a propriului eu, capacitatea de analiză pe baza unui model dat sau unul creat de elev (Munteanu, 2005). Melodiile trebuie să fie simple, să urmărească frumusețea liniei melodice pentru a fi atractive pentru copii, fără un ambitus prea mare. Pot fi alese cântece populare, de muzică ușoară sau arii accesibile din opera și operele.
- Pentru a fi mai bine realizată concordanța cântecului cu subiectul lecției, trebuie să avem în vedere ca elementul nou din cadrul lecției să se regăsească în cântecul propus. Înainte de a trece la învățarea cântecului, elevii trebuie să înțeleagă foarte clar lecția nouă, pentru a nu se crea confuzii. Neclaritatea problemei va îngreuna formarea priceperilor și deprinderilor legate de problema cântecului respectiv. În cântecul ales nu trebuie să existe noțiuni muzicale necunoscute sau neînțelese de elevi.

O altă calitate a cântecelor propuse trebuie să fie textul, lipsit de probleme de dicție și de memorare. Acesta trebuie să conțină versuri simple, din folclorul copiilor. Prin sublinierea și redarea expresivă a conținutului lor, cântecele au și rol educativ în dezvoltarea ideilor, sentimentelor și atitudinilor celor care le ascultă. Corelarea muzicii cu textul poetic prezintă mai multe avantaje pentru învățarea cântecelor, acesta fiind elementul pe care elevii îl cunosc și îl înțeleg fără dificultăți, astfel fiind posibilă o accesibilitate mai mare a învățării muzicii după auz.

Majoritatea cântecelor sunt alcătuite din strofe a câte două, patru sau șase versuri și refrenul, care se repetă după fiecare strofă. Înainte de interpretarea cântecului de către elevi, profesorul trebuie să se asigure că aceștia au memorat melodia și, prin repetarea fragmentelor, vor reuși să își imprime o tehnică corectă de redare. Este foarte important ca timbrul vocal al elevului să coincidă cu ambitusul cântecului. Traseul de sunete, de la cel mai grav la cel mai acut, să fie identic cu cel pe care îl cuprinde cântecul.

Pentru o intonație justă și reușită, în interpretarea cântecelor se poate opta pentru acompaniamentul instrumental. Folosirea pianului sau a altui instrument cu rol de acompaniament oferă elevului siguranță și susținere pe textul muzical. „Interpretarea unui cântec de către elevi, pentru a cultiva sensibilitatea exprimării emoțional-expresive trebuie să fie însoțită de exerciții de intonație a cuvintelor și a muzicii, în care accentual expresiv al cuvintelor, locul respirației, frazarea, au un efect bun interpretativ dacă sunt aplicate cu măsură și profesionalism. Este recomandat ca în

procesul de învățare a cântecelor să se aplice mimica cu ansambluri de mișcări referitoare la mobilitatea feței” (Munteanu,1999,p.57).

Din punct de vedere metodic, în procesul de învățare a unui cântec, întâlnim două metode de predare-învățare:

a. Învățarea după auz

Pentru acest tip de învățare după auz a unui cântec și pentru creșterea interesului elevului asupra piesei propuse, este recomandat să se parcurgă anumite etape precum:

- audierea piesei după modelul vocii profesorului (cântarea model) sau în variantă originală (de pe casetofon sau radio);
- prezentarea unor date succinte despre subiectul cântecului, semnificația versurilor și despre compozitor; este benefic ca elevii să realizeze o comparație cu privire la alte cântece din același gen și stil;
- studierea cântecului presupune formarea independenței de intonare și obținerea performanței; este bine ca repetarea cântecului să se realizeze prin modalități cât mai diverse (cântare în perechi, pe grupe, pe rânduri de bănci, în lanț, individual etc).

O învățare eficientă și ușoară a unui cântec are la bază următoarele activități:

- analiza arhitectonică a cântecului: strofă – refren;
- „se învață prin repetare partea cea mai accesibilă, de regulă refrenul, care se însușește în arcuri melodic-ritmice pe silaba LA, repetate după modelul profesorului individual, pe grupe și cu toată clasa” (Munteanu 1999, p. 65);
- se recită textul cântecului apoi se recitește ritmic, ulterior adăugându-se și melodia;
- refrenul va fi din nou intonat expresiv de către profesor, apoi împreună cu toată clasa;
- în cazul în care cântecul întâmpină fragmente cu dificultăți, se recomandă adăugarea unor exerciții și repetarea separate a părților cu probleme.

După parcurgerea tuturor etapelor în formarea deprinderii de a intona corect un cântec vocal, se lucrează pentru formarea independenței de executare a cântecului. Astfel, în timpul orei de educație muzicală, este necesară efectuarea exercițiilor de recunoștere a unor fragmente melodice și ritmice dintr-un cântec studiat. În ceea ce privește ambitusul cântecului, elevul trebuie să cunoască linia melodică și registrul în care se va intona cântecul: grav, mediu, acut. O etapă foarte importantă și benefică pentru dezvoltarea auzului muzical interior este intonarea în gând a exercițiilor melodice sau a cântecului. De asemenea, studiul individual contribuie la perfecționarea și educarea auzului în ceea ce privește învățarea unui cântec.

b. Învățarea pe baza notației muzicale

Dacă în clasele primare (perioada prenotației) elevii și-au însușit un repertoriu de cântece ce conțin în alcătuirea lor elemente melodico-ritmice necesare formării deprinderilor muzicale, în clasele de gimnaziu acestea vor fi capabili să aprofundeze aceste deprinderi și să-și dezvolte sensibilitatea și creativitatea. Pentru învățarea unui cântec în perioada notației, se ține cont de următoarele etape:

- prezentarea cântecului ce urmează a fi studiat
- analizarea elementelor de limbaj muzical
- solfegierea ritmică, melodică și propriu-zisă a cântecului
- cântarea cu text

exemplu: Cântecul semitonurilor, Versurile și muzica: Ana Matora Ionescu

Se - mi - to - nu ri - le stiu În tim- pul cân- tă -- rii
să le cânt si să le scriu, Pe trep - te - le scă - rii
Spu - ne ce-i - un se - mi - ton? De stii, no - ta ze - ce
Ju - mă - ta - te din - tr-un ton Ni - meni nu ma-n tre - ce

Un factor deosebit de important în dezvoltarea auzului îl reprezintă **cântarea la două voci**. Încă din clasele mici, elevii vor începe să cânte la două voci, în mai multe modalități, fapt ce contribuie la formarea auzului armonico-polifonic. „Astfel, primele intenții se vor concretiza prin intonarea isonului pe tonică sau dominantă și intonarea melodiei, concomitent, aceasta realizându-se cu ajutorul profesorului; copiii țin isonul, iar profesorul interpretează cântecul” (Pașca, 2009, p.49). După învățarea cântecului, clasa se poate împărți în două grupe ce vor intona cântecul.

Cântarea la două voci are rolul de a-i familiariza pe elevi și cu stilul armonic. „Cântecele trebuie să fie simple, cu deosebiri cât mai mici între voci, cu armonizări de terță sau sextă. Important este ca elevii să stăpânească foarte bine linia melodică și interpretarea expresivă. Pentru ansamblul vocilor, se va proceda în felul următor: vocea întâi cântă melodia, iar vocea a doua este susținută de profesor, apoi vocea a doua va fi interpretată de elevi, iar profesorul va cânta vocea întâi” (Pașca, 2009, p. 30). După învățarea corectă a liniilor melodice, cele două voci se vor suprapune.

Cântarea în canon are la bază procedeul imitației. Prin acest tip de cântare, elevii se vor familiariza cu noțiunile de polifonie.

„Cântatul cu vocea este activitatea prin care individual intră în contact cu muzica și reprezintă elementul decisiv pentru câștigarea receptivității necesare unei educații muzicale ulterioare” (Munteanu, 1999 p. 57). *

Emisia vocală este un act fiziologic care constă în redarea vocală a sunetelor muzicale, în așa fel încât acestea să fie cât mai frumoase și mai plăcute. Pentru realizarea acestui scop, profesorul va acorda o deosebită atenție modalității în care elevii trebuie să deschidă gura în momentul cântării; în general, copiii au tendința de a cânta cu gura încleștată, deschizând-o foarte puțin, fapt pentru care emiterea sunetelor muzicale este, în cea mai mare parte, blocată. „Omul valorifică vocea muzicală încă din copilărie în măsura dezvoltării auzului muzical. Copilul începe a căpăta aptitudinea de a cânta de la vârsta de doi-trei ani, vocea lui atingând volumul deplin (o octavă și jumătate) de obicei la vârsta de 13 ani. Vocea de copil se caracterizează printr-un timbru luminos, senin, prin finețe și gingășie, dar nu dispune de o mare putere. Aparatul vocal al copiilor se deosebește de cel al adulților în primul rând prin volum și formă și se află în permanentă dezvoltare. Vocea se consideră formată definitiv atunci când este format întregul organism. Ea parcurge câteva etape în dezvoltarea sa, astfel: de la cinci-șase ani până la nouă-zece ani semnifică etapa vârstei premutațională mică, apoi între 9-10 ani și 12-13 ani, etapa premutațională mare, iar a treia etapă reprezintă perioada mutației, cuprinsă între vârstele 12-13 și 15-16 ani. După parcurgerea acestor perioade, se dezvoltă vocea omului matur. Aceste faze se află în funcție de dezvoltarea fizică și psihică generală” (Gagim, 2007, p.125).

Din punct de vedere al ambitusului vocilor, este necesar să se cunoască posibilitățile fiecărei voci. Vocile copiilor au un ambitus mai mic în comparație cu vocile adulților, datorită structurii anatomice a coardelor vocale și a aparatului fonator, nedezvoltat complet. Până la perioada mutației, nu sunt deosebiri esențiale între vocile fetelor și cele ale băieților, acestea fiind considerate voci egale.

Bibliografie

- Șerfezi, I. (1973), *Metodica predării Muzicii la clasele I-IV. Manual pentru liceele pedagogice*. București: Editura Didactică și Pedagogică
- Munteanu, G. (2007), *Didactica Educației Muzicale*, editia a II-a. București: Editura fundației România de Mâine
- Gagim, I. (2007), *Știința și Arta educației Muzicale*. Chișinău: editura Arc

- Pașca, E.M. (2009), *Jocul Muzical și Creativitatea*. Iași: Editura Artes
- Munteanu, V.G. (2013), *Concepții pedagogice românești în domeniul muzical*. Cluj-Napoca: Editura Ecou Transilvan
- Matora-Ionescu, A. (1983) , *Îndrumări metodice pentru predarea muzicii la clasele V-VIII*. București: Editura didactică și pedagogică

ORA DE LIMBA ROMÂNĂ - STRATEGII DIDACTICE MODERNE

Prof. Anca Maria Trușcă
Liceul „Constantin Brâncoveanu” Horezu, Vâlcea

A educa înseamnă a înălța...a înălța copilul până la starea de om. Educația nu creează omul, ea îl ajută să se creeze. (Maurice Dubesse)

Procesul de învățare a trecut, mai ales în ultimele decenii, prin transformări care au pus problema elaborării și apoi utilizării unor noi metode de predare și învățare școlară. În învățământul românesc a devenit o necesitate promovarea metodelor moderne de instruire care au capacitatea de a stimula participarea activă și deplină, fizică și psihică, individuală și colectivă a elevilor în procesul învățării. Elevii trebuie să fie învățați să gândească critic, creativ, constructiv, eficient.

Metodele, strategiile și tehnicile utilizate în activitatea didactică pentru dezvoltarea gândirii critice promovează învățarea prin cooperare și colaborare. Învățând să colaboreze cu alții în rezolvarea problemelor, elevii constată că scopurile personale ale fiecăruia pot fi realizate într-o muncă în echipă, că succesul grupului depinde de contribuția fiecărui membru al său. Astfel, elevii, din “singuratici care învață”, pot deveni “colegi care învață împreună”, care ating niveluri ale competenței academice în cadrul grupului și ca membrii ai echipelor.

Între noile orientări din domeniul practicilor educaționale se situează și cea privind **dezvoltarea gândirii critice** a elevilor, prin folosirea metodelor și tehnicilor activ-participative noi, metode care să potențeze funcționalitatea minții, să stimuleze capacitatea ei de explorare și descoperire, analiză și sinteză, raționare și evaluare: brainstorming, tehnica ciorchinelui, metoda mozaic, cubul, cvintetul, tehnica “știu/vreau să știu/am învățat”, metoda piramidei, metoda colțurilor etc.

A gândi critic înseamnă a emite judecăți proprii, a accepta părerile altora, a fi în stare să privești cu simțul răspunderii greșelile tale și să le poți corecta, a primi ajutorul altora și a-l oferi celor care au nevoie de el. Capacitatea de a gândi critic se dobândește în timp, permițând elevilor să se manifeste spontan, fără îngrădire, ori de câte ori se creează o situație de învățare. Ei nu trebuie să se simtă stingheri, să le fie teamă de reacția celor din jur față de părerile lor, să aibă încredere în puterea lor de analiză, de reflecție.

Înșușirea noțiunilor gramaticale de către elevi reprezintă un proces complex. Spre deosebire de noțiunile din alte domenii, cele gramaticale au un specific aparte, care determină și anumite particularități de formare a lor. Mă voi opri asupra capitolului **Părți de vorbire**, considerând că predarea cu pricepere, simț de răspundere și dăruire a acestora, are o mare importanță în asigurarea

unei temelii solide pe care să se sprijine multitudinea și varietatea de cunoștințe dobândite atât în cadrul orelor de limba română, cât și în cadrul tuturor celorlalte obiecte de învățământ.

Ofer spre exemplificare câteva din tehnicile și metodele moderne de predare-învățare pe care le-am folosit cu scopul dezvoltării gândirii critice:

MOZAICUL

Am folosit această metodă de învățare interactivă în predarea temei *Genul substantivelor*. S-a lucrat pe grupe de patru elevi. Fiecărui elev din grupă i-am atribuit câte un număr de la 1 la 4. Subiectul abordat l-am împărțit în patru părți, de dimensiuni și grade similare. A urmat o reșezare a elevilor în sală: toți elevii cu același număr au format câte un grup de experți, obținându-se astfel patru grupe. După îndeplinirea sarcinilor de lucru, fiecare grupă de experți, elevii specializați fiecare într-o parte a lecției, au revenit în grupurile inițiale și *au predat* colegilor partea pregătită cu ceilalți experți. Astfel, în fiecare grup inițial am avut patru elevi specializați. Fiecare elev a avut responsabilitatea predării și învățării de la colegi. S-au folosit următoarele fișe de lucru:

Experți 1

1. Recunoașteți substantivele din textul următor. Precizați ce denumește fiecare, felul și numărul.

Când eram școlar, bunica mi-a dăruit, spre bucuria mea, o carte despre călătoria cu balonul, alta despre avalanșe și o cutie cu creioane colorate.

2. Formulați alte sarcini pentru textul dat.

Experți 2

1. Numărați substantivul *școlar* la:

Nr. singular

Nr. plural

(un școlar)

(doi școlari)

2. Dați cinci exemple de alte substantive care se numără la singular **un** și la plural **doi**.

De reținut!

Substantivele care primesc, prin numărare, la numărul singular cuvântul **un** și la numărul plural cuvântul **doi** sunt de **genul masculin**.

3. Formulați alte cerințe prin care să verificați înțelegerea substantivelor de genul masculin.

Experți 3

1. Numărați substantivul *bunica* la:

Nr. singular

Nr. plural

(o bunică)

(două bunici)

2. Dați cinci exemple de alte substantive care se numără **o** la singular și **două** la plural.

De reținut!

Substantivele care primesc, prin numărare, la numărul singular cuvântul **o** și la numărul plural cuvântul **două** sunt de **genul feminin**.

3. Formulați alte cerințe prin care să verificați înțelegerea substantivelor de genul feminin.

Experți 4

1. Numărați substantivul *balon* la:

Nr. singular	Nr. plural
(un balon)	(două baloane)

2. Dați cinci exemple de alte substantive care se numără **un** la singular și **două** la plural.

De reținut!

Substantivele care primesc, prin numărare, la numărul singular cuvântul **un** și la numărul plural cuvântul **două** sunt de **genul neutru**.

3. Formulați alte cerințe prin care să verificați înțelegerea substantivelor de genul neutru.

Pentru a mă convinge că fiecare expert s-a făcut înțeles de grupul inițial din care făcea parte, am dat în final o „muncă independentă”:

1. Determinați genul următoarelor substantive: trandafir, casă, ceas.

2. Scrie câte trei substantive la numărul singular la toate cele trei genuri. Treceți-le la plural.

Tot metoda **Mozaic** am folosit (la clasa a V-a) în predarea temei *Acordul adjectivului cu substantivul*. De data aceasta, elevii au fost împărțiți în grupe de doi câte doi, lucrându-se pe perechi. Pentru a evalua modul în care elevii au asimilat noile cunoștințe și deprinderi, le-am cerut să alcătuiască individual o compunere cu titlul **La săniuș**, folosind adjectivele: *argintie, îmbujorați, moi, călduroase, ude, cenușie, grozavă* și să sublinieze substantivele pe care le determină.

Bibliografie:

1. Bratu, G. – *Aplicații ale metodelor de gândire critică la învățământul primar*, București, Editura Humanitas Educațional, 2004, pag. 120-122;
2. Cerghit, I. – *Metode de învățământ*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983, pag. 90-94;
3. Dumitru, I. – *Dezvoltarea gândirii critice și învățarea eficientă*, Timișoara, Editura de Vest, 2000, pag. 56, 83, 89;
4. Macarie, C. – *Alternativele metodologice moderne – o provocare pentru activitatea didactică*, Târgu-Jiu, Editura Măiastra, 2005, pag. 39, 124-125;

ROLUL PROFESORULUI ȘI AL ELEVULUI ÎN PROCESUL DE INSTRUIRE PIANISTICĂ

Prof. Raluca Ardelean
Liceul de Artă „Ștefan Luchian” Botoșani

În învățământul contemporan se pune un accent mare pe instruirea elevilor instrumentiști, punându-se la dispoziția lor tehnici de gândire și metode de lucru diferite, făcându-i astfel să joace un rol important în propria lor instruire.

La nivelul cerințelor de eficacitate și randament, orele de instrument nu pot să se axeze doar pe sfaturi și explicații practice asupra modului cum ar trebui să sune lucrarea respectivă și sfaturi privind rezolvările tehnice, dimpotrivă, într-un limbaj adecvat vârstei elevului, profesorul trebuie să-l învețe să acționeze asupra propriilor sale mecanisme psihice în procesul de decodificare a textului muzical.

În cadrul orei de instrument, dincolo de granița motricității piesei studiate, unde sunt rezolvate problemele ce țin de corectitudinea textului, digitații sau pasaje tehnice, se impune discutarea problemelor de natură interpretativă pe care noi le numim reprezentari auditive sau într-un limbaj comun, imagini sonore. În principiu, formarea unor reprezentări auditive este favorizată de înmagazinarea în „depozitele memoriei” a unor senzații, privind sunetele cu diverse calități și a unor moduri de organizare sonoră realizate la diverse instrumente.

Reprezentările auditive, simțul culorilor și al posibilelor diferențe timbrale se formează de la cele mai fragede vârste prin explicații urmate de demonstrații practice, care trebuie să facă parte integrantă din conținutul orei de instrument, dar alături de indicațiile profesorului, studiul personal este procedeul cel mai important în conturarea și definitivarea materialului muzical.

În cadrul studiului individual putem vorbi de trei modalități de abordare a materialului studiat:

1. Studiul pe fragmente mici, pe secțiuni, alternat cu studiul piesei în întregime.

Nu trebuie neglijate problemele de natură tehnică ce își vor găsi aplicarea pe un repertoriu atent selecționat, urmărindu-se mereu dezvoltarea tehnicii pianistice prin game și exerciții special destinate tehnicii de degete: acorduri, octave, note duble, arpegii scurte sau lungi, salturi la distanțe mari. Operațiile audio-mentale de organizare a materialului sonor, reprezentările asupra calității sunetelor, încercările de a șlefui scurte fragmente muzicale cu repetiții suficiente, vor fixa mai ușor materialul studiat în memoria de lungă durată.

2. Studiul pe planuri sonore.

Este modalitatea de abordare a materialului muzical ce urmărește construcția logică și expresivă a fiecărui plan sonor, de asemenea, studiul pe mâini separate și împreună va duce la perfecționarea interpretării în funcție de cerințele de ansamblu. Fraza muzicală este principalul suport al expresiei. Ca modalitate de decodificare a dramaturgiei expresiei muzicale se va folosi un întreg arsenal de mijloace, pornind de la exemplificare și intonare la elementul dirijoral. Aceste elemente vor duce la o imagine cât mai clară a liniilor esențiale ale structurii formale.

Se va folosi procedeul intonației cu vocea a diferitelor fraze din piesa studiată la elevii mari, iar la elevii de vârstă mică această operațiune va fi realizată de către profesor, care le va intona cu glasul și va sublinia modul de înlănțuire a unor fraze, în funcție de direcția ascendentă sau descendentă a acesteia, utilizând gradual cantabilitatea sunetelor.

3. Studiul în diverse tempo-uri, mai lent decât cel real, până la revenirea celui inițial.

Studiul rar are scopul de a da timp efectuării tuturor operațiunilor audio-mentale cerute de structura muzicală. Uneori, studiul rar tinde să degenereze într-un efort plictisitor dacă profesorul nu explică scopul acestui proces, riscând astfel ca întregul demers să se transforme într-o muncă mecanică unde imaginea muzicală se deformează, iar sunetele își pierd calitățile. Tot în cadrul orei de instrument, profesorul îi va stabili elevului modul de lucru pentru realizarea legăturilor dintre sunete, construcția profilurilor dinamice și frazările care vor fi necesare în tempo real.

Mijloacele sonore, ce vor da naștere reprezentărilor auditive, le constituie finele fluctuații agogice și o fină gradare a dinamicii care vor recrea sensul artistic transmis de compozitor. Procedeele de îmbogățire a experienței auditive sunt diverse, dar cele mai uzate sunt cele pe care tehnica modernă le pune la dispoziția elevului instrumentist și anume audițiile muzicale, recomandate fiind interpretările de referință cu interpreți consacrați, sau concertele live care permit audierea materialului sonor, discutarea și reluarea lui cu o atenție auditivă sporită, solicitând astfel gândirea elevului și dezvoltând raționamentul comparativ.

Deși în momentul instruirii foarte multe cunoștințe se transmit prin explicații verbale, elevul trebuie educat ca în momentul execuției să-și folosească gândirea muzicală bazată pe reprezentări auditive, trebuie antrenat să memoreze cu auzul de control calitatea execuției, ca mai apoi, la sfârșitul pasajului sau fragmentului muzical, să formuleze în cuvinte o comparație între execuția dorită și cea realizată.

Obiectivele stabilite vor fi urmate în permanență, evaluându-se randamentul elevului de către profesor care, în funcție de problemele apărute, va stabili metodologia rezolvării lor.

În reușita acțiunilor de persuasiune ale profesorului, joacă un rol important și cunoașterea tipului temperamental al elevului.

Diversificarea metodelor și procedeele de predare se va face în funcție de gradul de permeabilitate și receptivitate ale acestuia.

Tactul și răbdarea profesorului sunt esențiale și se corelează cu munca și perseverența elevului interpret, ambii protagoniști canalizându-și energiile spre finalitatea actului artistic.

Bibliografie:

1. Coman, Lavinia *Pianistica modernă*, Editura U.N.M.B, 2006
2. Henrich, Neuhaus *Despre arta pianistică*, Editura Muzicală, București, 1960
3. Pitiș, Ana și Minei, Ioana *Tratat de artă pianistică*, Editura Muzicală, București, 1982
4. Răducanu, Mircea Dan *Metodica predării pianului*, Editura Pim, 2004

SUNETUL. PRODUCERE ȘI PROPAGARE

Prof. Dr. Daniel Mihai
Colegiul Național de Arte „Regina Maria” Constanța

Sunetul constituie din punct de vedere fiziologic senzația produsă asupra organului auditiv de către vibrațiile materiale ale corpurilor și transmise pe calea undelor acustice. Urechea umană este sensibilă la vibrații ale aerului cu frecvențe între 20 Hz și 20 kHz, cu un maxim de sensibilitate auditivă în jur de 3500 Hz. Acest interval depinde mult de amplitudinea vibrației și de vârsta și starea de sănătate a individului. Sub amplitudinea de 20 μ Pa vibrațiile nu mai pot fi percepute. Odată cu vârsta, intervalul de sensibilitate se micșorează, în special frecvențele înalte devin inaudibile.

Din punct de vedere fizic, sunetul are o definiție mai largă, el nefiind legat de senzația auditivă: orice perturbație (energie mecanică) propagată printr-un mediu material sub forma unei unde se numește *sunet*. În această definiție se includ și vibrații la frecvențe din afara domeniului de sensibilitate al urechii: infrasunetele (sub 20 Hz) și ultrasunete (peste 20 kHz).

Din punct de vedere muzical (sau estetic), sunetul este o entitate caracterizată de patru atribute: înălțime, durată, intensitate și timbru. Înălțimii îi corespunde frecvența (măsurată în Hz). Intensității îi corespunde nivelul de intensitate sonoră (măsurat în dB).

Viteza cu care se propagă undele sonore depinde de mediul de propagare, în particular de elasticitatea și densitatea acestuia. În fluide (gaze și lichide) participă la propagarea sunetului numai deformarea volumică a mediului; la solide mai intervin și forțele de forfecare.

Exemple:

- Aer: 343 m/s (la 20 °C);
- Apă dulce: 1435 m/s;
- Oțel: 5100 m/s.

Vibrațiile corpurilor materiale se propagă prin aer și, în general, prin orice alt gaz și ajungând la ureche produc senzația auditivă, pe care o numim sunet.

Trebuie să menționez însă că nu toate oscilațiile receptionate de ureche sunt percepute auditiv. Obiectul acusticii îl constituie studiul producerii și propagării sunetelor, înglobând aici nu numai vibrațiile auditive, ci și pe cele care nu produc senzație auditivă, cum ar fi ultrasunetele.

Vibrațiile produse într-un punct al unui mediu elastic se propagă în acel mediu din aproape în aproape sub formă de unde. În aer (ca și în orice alt gaz) sau în lichide avem de-a face cu

unde longitudinale. Undele sonore fiind oscilații ale mediului, produse de vibrațiile unor corpuri materiale, vor avea proprietățile undelor elastice. Astfel, după cum am arătat, viteza de propagare va fi $v = \sqrt{E/\rho}$.

Când izvorul sonor (presupus punctiform) este în repaus, undele sonore care pornesc din acest punct sunt unde sferice, fronturile de undă fiind suprafețe sferice concentrice. În cazul în care sursa sonoră se mișcă (să presupunem rectiliniu), centrele suprafețelor sferice se vor găsi pe linia care reprezintă traiectoria sursei. În funcție de viteza sursei în raport cu viteza de propagare a sunetului, avem trei situații:

1. Viteza sursei sonore (u) mai mică decât viteza (v) a sunetului. Undele sonore se înconjoară una pe alta fără să se întretaie, însă nu mai au același centru, îngrămădindu-se în direcția în care se mișcă sursa. După cum se vede, punctul A spre care se îndreaptă izvorul sonor este străbătut de un număr mai mare de unde în unitatea de timp (frecvența crește — efectul Doppler-Fizeau). Situația este inversată pentru punctul B, față de care izvorul se depărtează.
2. Viteza sursei sonore (u) este egală cu viteza sunetului (v). Undele sferice se ating în fiecare moment într-un punct comun, care este punctul în care se găsește sursa în acel moment. Un observator așezat în direcția spre care se mișcă sursa primește deodată toate undele sub forma unui pocnet.
3. Viteza sursei sonore (u) mai mare ca viteza (v) sunetului. În acest caz, undele sferice se întretaie. Înfășurătoarea acestor unde este un con cu vârful în punctul în care se găsește sursa în momentul respectiv.

Calitățile sunetului

Sunetele pot fi caracterizate prin trei calități principale: înălțime, intensitate și timbru.

Înălțimea sunetului este proprietatea sa de a fi mai profund (grav) sau mai acut (ascuțit, subțire). Experimental s-a constatat că înălțimea sunetului depinde de frecvența oscilațiilor sonore. Astfel, urechea apreciază două sunete că au aceeași înălțime (sunt la unison) dacă au aceeași frecvență; iar în cazul în care au frecvențe diferite, este mai înalt (acut) cel care are frecvența mai mare. Din această cauză, înălțimea sunetului se exprimă numeric prin frecvența undei sonore.

Să observăm aici că vibrațiile libere ale corpurilor materiale au loc, în general, cu diferite pulsații proprii, spre deosebire de cazul oscilațiilor punctului material în care avem o singură frecvență de vibrație, determinată de masa punctului și constanta forței elastice. Astfel, un corp material care vibrează va produce sunete de diferite înălțimi, de frecvențe bine determinate pentru fiecare corp. Sunetul emis de corp, sunet cu frecvența cea mai mică, se numește sunet fundamental,

iar cele corespunzătoare unor frecvențe egale cu multiplii întregi ai frecvenței sunetului fundamental se numesc armonice superioare.

În natură se întâlnesc foarte rar sunete „curate”, care să aibă o frecvență bine determinată, sunetele naturale fiind, de fapt, compuse din sunete de diferite frecvențe.

Intensitatea sau tăria sunetului într-un anumit punct din spațiu este determinată de cantitatea de energie pe care o transportă unda sonoră în unitatea de timp prin unitatea de suprafață așezată în acel punct, perpendicular pe direcția de propagare. Se observă faptul că intensitatea sunetului depinde atât de mărimi care caracterizează oscilația sonoră (A, ν), cât și de mărimi care caracterizează mediul (ρ, v).

În cazul unei plane, amplitudinea oscilației nu depinde de distanța de la izvorul sonor și, în consecință, intensitatea va fi aceeași în orice punct. Dacă însă sunetul se propagă prin unde sferice, situația se schimbă. Pentru a vedea cum, să considerăm cantitatea de energie care străbate într-o perioadă o suprafață sferică de rază r , cu centrul în punctul în care se găsește unda sonoră.

Timbrul Între sunetele de aceeași intensitate și înălțime, emise de instrumente diferite, există o deosebire calitativă pe care o numim timbrul sunetului. Această deosebire este legată de faptul că un corp material emite, în afara sunetului fundamental, și o serie de sunete de frecvențe superioare, însă de intensități mult mai mici decât ale celui fundamental. Timbrul este determinat tocmai de aceste sunete superioare, care însoțesc sunetul fundamental. Experiența arată că timbrul unei sonore depinde de numărul, înălțimea și intensitatea sunetelor superioare, dar nu depinde de diferența de fază dintre aceste vibrații.

Sursa sunetului	Nivelul (decibeli)	Intensitatea sunetului (W/m^2)
Pragul audibilității (liniște absolută)	0	10^{-12}
Freamătul frunzelor	10	10^{-11}
Șoapte	20	10^{-10}
Pași, ruperea hârtiei	40	10^{-8}
Vorbirea	50 - 70	$10^{-7} - 10^{-5}$
Muzica tare la radio	80	10^{-4}
Nituirea	100	10^{-2}
Motor avion (la 3 m depărtare)	130	10

Instrumentele muzicale sunt obiecte utilizate în interpretarea unor compoziții muzicale. Ele funcționează pe baza emiterii undelor sonore caracterizate prin individualitate datorită diferențelor de înălțime, intensitate, timbru și a duratei emisiei sonore .

Instrumentele muzicale sunt alcătuite din sursa sonoră (corzi sau tuburi) și element rezonator (aerul din cutia de rezonanță a unei viori, spre exemplu).

În Antichitate, corzile instrumentelor muzicale erau reprezentate de intestine de oaie, în prezent fiind înlocuite cu fire de oțel, aliaje de aluminiu, argint, nailon sau fire de mătase.

Unele corzi sunt înfășurate cu sârmă, măbind masa pe unitatea de lungime, astfel că se obține un sunet cu o frecvență joasă, fără a folosi o coardă incomod de mare.

Sunetele sunt generate prin oscilațiile corzilor în urma frecării cu un arcuș în cazul viorii, contrabasului, fie prin ciupire la chitară, harpă sau prin lovire pentru pian, țambal. Sunetul slab, fără muzicalitate este amplificat prin frecvențele elementului rezonator, al cărui spectru formează timbrul.

Pe măsură ce divizăm coarda în porțiuni din ce în ce mai mici și egale între ele, se obțin sunete tot mai înalte, a căror frecvență va fi un multiplu întreg al frecvenței fundamentale, multiplu egal cu numărul porțiunilor egale de coardă.

Principalele elemente ale instrumentelor cu coarde cu arcuș sunt cutia perforată de două *f-uri*, eclisele, fundul, “inima viorii” și gâtul pe care este fixat prăgușul. Cele patru coarde sunt întinse de rotația cuielor de abanos. Cele mai cunoscute instrumente cu coarde și arcuș sunt cele din familia viorii. Aceste instrumente folosesc de regulă un arcuș pentru punerea în vibrație a coardelor.

Acustica (lb.greaca: *akuein, ακουειν inseamna a auzi*) este știința sunetului. Ca domeniu științific ea tratează totalitatea fenomenelor legate de sunet, ca producerea, propagarea, influențarea și analiza sunetului. De asemenea, acustica studiază interacțiunea sunetului cu substanța, propagarea în spații, precum și percepția sunetului și efectele asupra oamenilor și animalelor. Acustica este un domeniu de cercetare și aplicație interdisciplinar, bazat pe diferite discipline, ca fizica, psihologia, fiziologia, tehnica transmisiei de informații, știința materialelor.

Bibliografie

1. Le Guay, Laetitia. *Accoustics*. Arles: Actes sud, 2012.
2. Morrison, Simon. *Sergey Prokofiev and His World*. New Jersey: Princeton University Press, 2008.
3. Redepenning, Dorothea. "Prokofiev, Sergey." *Grove Music Online*, Oxford University Press. Consultat 18 martie, 2022. Rifkin, Deborah.
4. "The quiet revolution of a B natural: Prokofiev's 'new simplicity' in the second violin concerto." *Twentieth-Century Music* 6 (2009): 183-208.

5. The Musical Quarterly , Apr., 1922, Vol. 8, No. 2 (Apr., 1922), pp. 199-212 Published by:
Oxford University Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/738231>

6. Sârbu Ion - "Vioara și maeștrii ei.De la origini până azi", Galați, 1994.

<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.uottawa.ca/subscriber/article/grove/music/22402>.

UTILIZAREA ARTEI ÎN TIMPUL OREI DE LIMBA ENGLEZĂ

Prof. Laura Sandu
Colegiul Național „Roman-Vodă” Roman

Limbajul, deși este o formă centrală și primară de reprezentare a gândirii, nu este singurul mod în care oamenii comunică. Lumea gândește diferit, înțelege cuvintele și informațiile în mod unic și le interpretează conform propriilor experiențe și contexte. Și tocmai acest aspect face viața frumoasă și interesantă și stă la baza utilizării artei în clasă, indiferent că este vorba de crearea ei, de analiză sau contemplare.

Atunci când elevilor li se oferă șansa să dezvăluie, să îmbunătățească și să-și exprime înțelegerea în nenumărate moduri, învățarea prinde viață. Este important să ne amintim că arta este mai mult decât „desenarea de imagini”; în esență, toată arta este un proces puternic de gândire și simțire. Producerea și contemplarea de fotografii, muzică, pictură, poezie, sculpturi, videoclipuri, jocuri de rol și multe altele, oferă un punct de analiză mai bogat pentru elevi. Artă în toate formele ei provoacă întrebări și curiozitate și servește cu ușurință drept model pentru o mare parte din gândirea academică pe care profesorii își propun ca elevii să o îmbrățișeze.

Arta poate servi drept model de cercetare și investigare deoarece invită în mod natural la interogare, la observare, la discuții și la explorare. Facilitează analiza critică. Devine parte dintr-un set mai mare de texte la care revenim continuu pentru a pune la îndoială ceea ce știm și ce trebuie să știm.: „Ce crezi că a cauzat asta? Care a fost efectul acestui lucru (fie conținutul, fie procesul artei)? Ce te face să spui asta? De unde știți? Care a fost scopul artistului? Cine era publicul vizat? ...” Aceste abilități de gândire pot fi apoi transferate într-un text mai tradițional, dar astfel elevii au un punct de plecare.

Arta poate fi inclusă în momente cheie ale procesului instructiv-educativ, cum ar fi cele de sistematizare, recapitulare sau pre- și post-evaluare: „Ce vezi? Spune-mi mai multe. Ce s-a întâmplat înainte ca această imagine să fie creată (din nou, conținutul sau procesul de realizare)? Despre ce crezi că vom învăța acum, pe baza acestei imagini? Cum s-a schimbat înțelegerea ta despre această imagine de la începutul unității? ...”

Arta poate fi înțeleasă și ca evaluare. Astfel se poate oferi elevilor o imagine la oră cu cerința de a-și folosi cunoștințele noi pentru a contesta ceea ce văd. Aceste evaluări care concentrează arta solicită elevilor să-și aplice înțelegerea atent în moduri complexe. Povestirile video, eseurile foto

și podcasturile încurajează elevii să-și asume riscuri și să vadă și să împărtășească viața printr-un caleidoscop de neuitat.

Arta poate servi și ca o punte între culturi. Astfel elevii pot face schimb de piese de artă pe o temă convenită cu elevi din alte țări. În acest mod, ei își pot analiza propriile valori și le pot compara cu ale altora din părți foarte diferite ale lumii. Râd, se întreabă, întreabă și, cel mai important, își amintesc ce au învățat de-a lungul anilor.

Nu este o coincidență că ne bucurăm de artă sub toate formele din diferite epoci istorice și regiuni ale lumii, că ne stârnește curiozitatea și că zăbovim puțin mai mult atunci când mai multe simțuri sunt implicate în experiență. Deoarece arta, în toate formele ei, este un text, iar textele pot fi folosite în nenumărate moduri. Arta este adesea un text care umanizează și spune o poveste și cred că este imperativ ca elevii să înțeleagă povestea umană și să se implice în complexitatea ei. Când se abordează subiecte sau concepte dificile cu elevii, se poate apela la artă ca punct de intrare.

Arta poate fi folosită și pentru a stimula creativitatea și a facilita scrisul. O fotografie (un tablou, un dans, o sculptură etc.) valorează cât o mie de cuvinte. Acele mii de cuvinte curg adesea atunci când elevilor li se prezintă artă. Este o intrare ușoară în scris. Arta poate fi folosită pentru a iniția, inspira sau extinde scrisul. De asemenea, oferă elevilor oportunități de a-și crește abilitățile de alfabetizare vizuală.

Câteva dintre activitățile care se pot organiza în timpul orei de engleză cu ajutorul unei reprezentări ale artei sunt descrise în continuare:

- Discuție de clasare a unor opere de artă în care elevii aleg o operă de artă celebră constituie un punct de plecare pentru dialog în limba engleză deoarece elevii trebuie să vină cu informații despre opera respectivă și să își motiveze alegerea.
- Elevii pot avea ca sarcină de lucru să aleagă un personaj dintr-o pictură sau sculptură și să scrie o mini-biografie sau o poveste despre acel personaj.
- Două lucrări de artă cu subiecte similare pot fi comparate, elevii exersând astfel limbajul comparativ și adjectivele.
- Elevii pot fi solicitați să scrie întrebări pe care să le adreseze unui artist sau unui personaj dintr-un tablou. Apoi interviul poate deveni joc de rol în perechi și poate fi urmat de redactarea unui articol de știri despre interviu (folosind vorbirea indirectă).
- Profesorul poate solicita unui elev să aducă o fotografie pe care a făcut-o și să ceară celorlalți elevi să scrie o scurtă poveste despre evenimentele care au condus la momentul în care a fost făcută fotografia (exersând timpurile trecute) și/sau ce s-a întâmplat după ce fotografia a fost

făcută. Ulterior, ei pot verifica dacă presupunerea lor a fost corectă punând întrebări colegului care a adus fotografia.

În consecință, arta are cu siguranță un loc în ora de limbi străine și nu numai, și poate fi folosită în multe moduri diferite. Este o resursă excelentă pentru discuții, precum și pentru exersarea unei varietăți de limbaj. Activitățile care încorporează arta sunt motivante pentru elevi, oferă o schimbare de ritm adesea binevenită și pot stimula și dezvolta abilități de gândire creativă și critică. Folosirea artei în timpul orei ajută elevii să gândească creativ, îmbunătățește abilitățile de luare de decizii, îi ajută să-și exprime sentimentele, construiește încrederea în sine și permite elevilor care nu excelează din punct de vedere academic să se simtă valoroși din alt punct de vedere.

Bibliografie:

Munsterberg, Hugo (2022), *The Principles of Art Education*, Ed. Street PR;

Seidlitz, J., & Perryman, B. (2010). *7 Steps to a Language Rich Interactive Classroom*. San Clemente, CA: Seidlitz Education.

PROIECT DIDACTIC

Prof. Marilena Nicolescu
Liceul de Arte „Margareta Sterian” Buzău



Școala :

Profesor :

Data :/...../2023

Elev/a :

Clasa : a VI-a

Disciplina : Vioară – instrument principal

Tipul lecției : Mixtă (Consolidarea cunoștințelor și abilităților dobândite, dobândirea de noi cunoștințe și abilități, formarea de atitudini)

Unitatea de învățare : Elemente de dinamică muzicală

Subiectul lecției : Expresivitate în interpretare - Stimularea dezvoltării imaginației artistice

Conținuturi : 1. Robert Klenck: Gama la major și arpegiul ei, cu întindere pe trei octave și cu schimburi de poziție I-III-V-VII

2. J. F. Mazas: Studiul nr. 47

3. G. F. Haendel: Sonata a II-a, părțile I și II

1. Competență generală: 1. Operarea cu elementele limbajului muzical în vederea interpretării unor lucrări muzicale

Competență specifică: 1.1. Aplicarea conștientă a diferitelor combinații ritmice, melodice și dinamice

Obiectiv operațional: O1: Elevul va fi capabil să execute gama în tempo rapid, cu precizie intonațională în executarea schimburilor de poziție.

2. Competență generală: 2. Valorificarea capacităților tehnice și de interpretare instrumentală

Competență specifică: 2.1. Îmbinarea elementelor tehnice cu cerințele expresiei repertoriale

Obiectiv operațional: O2: Elevul va putea să interpreteze studiul cursiv, obținând o intonație exactă și o execuție corectă a trăsăturilor specifice de arcuș.

3. Competență generală: 2. Valorificarea capacităților tehnice și de interpretare instrumentală

Competențe specifice: 2.2. Identificarea mesajului muzical al repertoriului studiat

Obiective operaționale: O3: Elevul va fi capabil să redea expresiv textul muzical, realizând corect planurile dinamice;

O4: La sfârșitul lecției elevul va interpreta sonata cu personalitate și înțelegere muzicală.

STRATEGII DIDACTICE

Metode și procedee: Exercițiul, Conversația, Demonstrația, Observația, Învățarea prin descoperire, Explicația/Problematizarea, Metode interdisciplinare (cu discipline din trunchiul comun), Înregistrare audio-video.

Forme de organizare: Individual

Resurse/materiale didactice:

- Instrumentul (vioara și arcușul), stativul pentru partituri/pupitrul, partiturile muzicale, caietul de observații/recomandări, metronom, aparat pentru înregistrare audio-video și pentru audiții muzicale (smartphone/laptop).

Scopul lecției:

- Consolidarea din punct de vedere tehnic și interpretativ al repertoriului studiat;
- Formarea capacității de exprimare a stărilor afective, emoționale în interpretare;
- Dezvoltarea creativității muzicale interpretative.

Evaluarea:

Observarea sistematică, aprecieri verbale, feedback oferit în urma vizionării înregistrării, autoevaluare în baza criteriilor stabilite.

În orice moment al lecției profesorul va comunica elevului nivelul la care se află, în raport cu rezultatele așteptate – evaluare pe tot parcursul lecției.

SUCESIUNEA SECVENȚELOR DIDACTICE

NR. CRT.	SECVENȚELE ACTIVITĂȚII DIDACTICE	ACTIVITATEA PROFESORULUI	ACTIVITATEA ELEVULUI	BUGET TIMP
1.	Moment organizatoric	<p>- asigură climatul optim pentru buna desfășurare a lecției: pregătește metronomul, laptop-ul, stativul pentru partituri;</p> <p>- verifică acordajul vioarei.</p>	<p>- pregătește materialele didactice necesare desfășurării lecției: vioara, partiturile, caietul de observații/ recomandări;</p> <p>- acordează instrumentul.</p>	2'
2.	Verificarea temei/ reactualizarea cunoștințelor și deprinderilor însușite	<p>- verifică și corectează eventualele deprinderi instrumentale greșite:</p> <ul style="list-style-type: none"> • articulația degetelor pe coarde; • lejeritatea mâinilor pe instrument; • executarea schimburilor de poziție; • conducerea arcușului, pentru obținerea unei emisii de sunet plăcute. <p>- urmărește dacă elevul respectă digitațiile și arcușele notate în partitură, oprindu-l și atenționându-l dacă are greșeli de nerespectare a textului muzical.</p>	<p style="text-align: center;">Gama la major și arpegiul ei</p> <p>Elevul urmărește:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ articularea fermă a fiecărui deget; ✓ execuția corectă, rapidă și cu precizie maximă a schimburilor de poziție I-III-V-VII; ✓ controlul permanent al emisiei de sunet; ✓ egalitate la mâna stângă, în varianta rapidă, cu șaisprezecimi; ✓ respectarea planului de coardă; ✓ obținerea cursivității în interpretare. <p>- este receptiv la observațiile și recomandările profesorului și corectează eventualele deprinderi greșite.</p>	8'

		<p>- verifică prin probe practice dacă elevul și-a însușit în mod corect textul muzical, prin respectarea digitației, a arcușelor, a duratelor, precum și a specialităților de arcuș, pentru o interpretare cursivă;</p> <p>- întreabă elevul care sunt condițiile tehnice necesare obținerii unui spiccato de calitate, pentru a verifica însușirea cunoștințelor.</p>	<p>J. F. Mazas - Studiul nr. 47</p> <p>- interpretează studiul, urmărind cele însușite ora precedentă:</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ respectarea și realizarea corectă a textului muzical și a specialităților de arcuș; ○ obținerea unei intonații exacte și a unei bune emisii de sunet; ○ exactitate ritmică în interpretare; ○ localizarea și corectarea eventualelor greșeli. <p>- răspunde la întrebările profesorului.</p>	
3.	Captarea și orientarea atenției	<p>- anunță tema și obiectivele urmărite, argumentând că este deosebit de importantă interpretarea expresivă a unei piese muzicale, pentru a putea exprima idei și sentimente cu ajutorul sunetelor și a intensităților acestora.</p>	<p>- urmărește atent explicațiile profesorului</p>	2'
		<p>- expune cerințele legate de viziunea de ansamblu a lucrării ce urmează a fi</p>	<p>G. F. Haendel - Sonata a II-a: părțile I și II</p>	

<p>4.</p>	<p>Dirijarea învățării/ Transmiterea noului conținut</p>	<p>interpretate, explicând elevului că trebuie să vadă partitura dincolo de semnele grafice ale textului și să-și imagineze conținutul expresiv al sonatei;</p> <p>- face analiza elementelor de sintaxă și de dinamică muzicală, cu ajutorul elevului, apelând la achizițiile anterioare ale acestuia, pentru a explica ulterior cum trebuie să vibreze și să conducă arcușul, în vederea obținerii unei frazări muzicale adaptate stilului baroc;</p> <p>- exemplifică un fragment din fiecare parte a sonatei;</p> <p>- cere elevului să interpreteze cele două părți ale sonatei, respectând dinamica și agogica muzicală;</p> <p>- sprijină elevul și îl însoțește în interpretare cu recomandări și aprecieri verbale;</p> <p>- solicită execuția ambelor părți ale sonatei, fără oprire, ca un exercițiu de</p>	<p>- contribuie la analizarea partituri, cu ajutorul noțiunilor teoretice dobândite la disciplina Teorie-Solfegiu-Dicteu;</p> <p>- ascultă cu interes exemplificarea profesorului;</p> <p>- participă activ, străduindu-se să urmeze exemplificările, sugestiile, indicațiile de natură tehnică.</p> <p>- interpretează sonata, urmărind:</p> <ul style="list-style-type: none"> • fidelitatea textului muzical, realizarea corectă a ornamentelor muzicale; • folosirea corectă a arcușului, ca viteză, presiune și porțiuni, pentru a fraza corespunzător; • realizarea unui vibrato cu mișcări liniștite, adaptate stilului baroc, în 	<p>25'</p>
-----------	---	--	---	------------

		<p>rezistență, reamintindu-i elevului să vibreze moderat, cu mișcări lente și să evidențieze punctele culminante ale liniei melodice și vocile în scriitura polifonică, prin discrete sublinieri din arcuș sau prin vibrato.</p>	<p>care se încadrează sonata;</p> <ul style="list-style-type: none"> • obținerea unui sunet expresiv, cât mai legat, fără a brusca arcușul la schimbarea sensului sau a planului de coardă; • sublinierea vocilor în pasajele de polifonie latentă. <p>Elevul ascultă recomandările cadrului didactic și le aplică în interpretare.</p>	
5.	<p>Fixarea și evaluarea noilor cunoștințe, priceperi și deprinderi</p>	<p>- filmează elevul, cu acordul acestuia, pentru a putea face analiza interpretării și a putea sublinia punctele tari și punctele slabe. Cadrul didactic va evita opririle în timpul execuției pentru demobilizarea atenției elevului, redându-i, în același timp, în mod considerabil, tonusul emoțional al interpretării.</p> <p>Evaluarea elevului se realizează prin probe practice și prin probe teoretice orale/ analiza înregistrării audio-video (profesorul cere elevului să se autoevalueze, în urma</p>	<p>- transpune verbal și cu instrumentul sugestiile profesorului;</p> <p>- interpretează cursiv și expresiv cele două părți ale sonatei;</p> <p>- vizionează înregistrarea audio-video;</p> <p>- își autoevaluează propria interpretare, argumentând nota acordată;</p> <p>- urmărește atent observațiile profesorului;</p> <p>- reține recomandările profesorului, pentru a-și îmbunătăți interpretarea.</p>	10'



		<p>vizionării înregistrării cu interpretarea sa).</p> <p>În funcție de modul de interpretare al celor două părți ale sonatei, cadrul didactic are în vedere să înștiințeze elevul dacă:</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ sunt/nu sunt scăpări în textul muzical; ➤ toate deprinderile muzicale sunt/nu sunt realizate; ➤ contribuția individuală la actul muzical este vizibilă sau nu. 		
6.	<p>Oferirea feedback-ului final/</p> <p>Asigurarea retenției și a transferului precum și precizarea și explicarea temei pentru acasă</p>	<ul style="list-style-type: none"> - amintește și subliniază importanța interpretării expresive și creative; - solicită elevului memorarea primei părți a sonatei, pentru ora viitoare; - concluzionează faptul că în studiul individual trebuie insistat pe particularitățile tehnice și interpretative ale fiecărei piese; - evidențiază necesitățile învățării sistematice și reluarea fragmentelor care 	<ul style="list-style-type: none"> - urmărește sublinierile profesorului; - conștientizează importanța studiului individual pe fragmente, pe fraze muzicale, cu accent pe frazare și expresivitate; - își propune să prevină graba și superficialitatea în studiul individual și acordarea unor înțelesuri mai mult sau mai puțin conforme cerințelor textului studiat; - va urmări cu maximă concentrare toate recomandările profesorului, pentru a le aplica 	3'

		<p>ridică probleme, până la eliminarea lor;</p> <p>- încurajează elevul să fie creativ și să își aducă aportul personal în interpretare;</p> <p>- notează în caietul elevului evenimentele importante precum și indicațiile pe care să le respecte în procesul de învățare;</p> <p>- consemnează în caiet aprecierea pentru prestația avută pe parcursul lecției, apreciere care să motiveze elevul (pot apărea și sugestii în ceea ce privește sunetul, cu calitățile sale de intensitate și culoare, dinamica frazei, forma lucrării, ideea, spiritul acesteia).</p>	<p>în tema pentru acasă, în vederea obținerii performanței în interpretarea violonistică;</p> <p>- va fi atent la detalii, în studiul individual.</p>	
--	--	--	---	--



INSTRUMENTE DE EVALUARE

Competența specifică	Evaluări orale/ teoretice	Activități practice/ Solfegiere; Citire la prima vedere; Analiza partiturii	Înregistrarea repertoriului/ Analiza propriei interpretări	Probe practice/ Interpretare cursivă, expresivă; Memorarea repertoriului
1.1. Aplicarea conștientă a diferitelor	X	X		X

combinații ritmice, melodice și dinamice				
2.1. Îmbinarea elementelor tehnice cu cerințele expresiei repertoriale	X	X	X	X
2.2. Identificarea mesajului muzical al repertoriului studiat	X	X	X	X

DESCRIPTORI DE PERFORMANȚĂ

Competența specifică	Pentru 5-6	Pentru 7-8	Pentru 9-10
1.1. Aplicarea conștientă a diferitelor combinații ritmice, melodice și dinamice	Recunoaște formulele ritmice, elementele melodice și dinamice cu sprijin susținut.	Recunoaște formulele ritmice, elementele melodice și dinamice cu puncte de sprijin.	Recunoaște cu ușurință formulele ritmice, elementele melodice și dinamice.
	Citește formulele ritmice, elementele melodice și dinamice cu sprijin susținut.	Citește cu greutate formulele ritmice, elementele melodice și dinamice.	Citește relativ ușor formulele ritmice, elementele melodice și dinamice.
	Deduce formulele ritmice, elementele melodice și dinamice cu întrebări ajutătoare.	Desprinde cu greutate formulele ritmice, elementele melodice și dinamice.	Argumentează cu ușurință modul de realizare a diferitelor combinații ritmice, melodice și dinamice.
	Redă cu greutate și numai cu sprijin diferite combinații	Cântă cu sprijin diferite combinații ritmice, melodice și dinamice.	Redă corect diferitele combinații ritmice, melodice și dinamice, în studii și piese.

	ritmice, melodice și dinamice.		
2.1. Îmbinarea elementelor tehnice cu cerințele expresiei repertoriale	Recunoaște elementele tehnice cu sprijin susținut.	Recunoaște elementele tehnice cu acordare de ancore.	Recunoaște cu ușurință elementele tehnice, necesare expresiei repertoriale.
	Citește elementele tehnice cu sprijin susținut.	Citește cu greutate elementele tehnice.	Citește relativ ușor elementele tehnice.
	Deduce elementele tehnice cu întrebări ajutătoare.	Desprinde cu greutate elementele tehnice întâlnite.	Argumentează cu ușurință modul de realizare a elementelor tehnice, pentru a răspunde cerințelor expresive.
	Execută cu dificultate și numai cu sprijin elementele tehnice întâlnite, neputându-le îmbina cerințelor expresiei repertoriale.	Redă cu sprijin elementele tehnice, putându-le îmbina cerințelor expresiei repertoriale doar cu puncte de sprijin.	Realizează corect diferitele elemente tehnice, putându-le îmbina cerințelor expresiei repertoriale.
2.2. Identificarea mesajului muzical al repertoriului studiat	Recunoaște mesajul muzical al repertoriului studiat cu sprijin susținut.	Recunoaște mesajul muzical al repertoriului studiat cu puncte de sprijin.	Recunoaște cu ușurință mesajul muzical al repertoriului studiat.
	Citește planurile dinamice ale frazelor muzicale cu îndrumări ale profesorului.	Citește cu dificultate planurile dinamice ale frazelor muzicale.	Citește relativ ușor planurile dinamice ale frazelor muzicale.
	Deduce mesajul muzical al	Desprinde cu greutate mesajul	Argumentează cu ușurință modul de

	repertoriului studiat cu întrebări ajutătoare.	muzical al repertoriului studiat.	realizare al frazării muzicale.
	Realizează cu greutate și numai cu sprijinul profesorului frazările muzicale.	Realizează cu sprijin mesajul muzical al repertoriului studiat.	Redă corect mesajul muzical al repertoriului studiat.

Bibliografie

- Alexandru, Popescu-Mihăești – *Probleme fundamentale ale instruirii și educării*, Editura Intel, Râmnicu Vâlcea, 1993
- Constantin, Cucos – *Pedagogie*, Editura Polirom, Iași, 2014
- Dan, Cumpătă – *Metodica predării instrumentelor cu coarde și arcuș*, Editura Muzicală, București, 1992
- Gabriela, Popescu – *Psihologia creativității*, Editura Fundației România de Măine, București, 2004
- George, Iarosevici – *Metodica predării instrumentelor de coarde*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1962
- Ioan, Cerghit – *Metode de învățământ*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997
- Ioan, Șerdean – *Pedagogie – compendiu*, Editura Fundației România de Măine, București, 2004
- Mușata-Dacia, Bocoș – *Instruirea interactivă*, Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2002
- Programa școlară pentru disciplina vioară clasele V-VIII, pentru Învățământ integrat și suplimentar de artă - MUZICĂ, avizată de Ministerul Educației cu nr. 870 bis/5.IX.2022, București, 2022
- Suport de curs „Curriculum relevant, educație deschisă pentru toți” – CRED, Proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Capital Uman 2014-2020
- Victor, Giuleanu – *Tratat de teoria muzicii*, Editura Grafoart, București, 2014
- www.didactic.ro

PROIECT DE ACTIVITATE DIDACTICĂ LA PIAN

Profesor Georgiana Gurău
Liceul de Arte „Margareta Sterian” Buzău

ELEV:, clasa a II-a
ȘCOALA: Liceul de Arte *Margareta Sterian* Buzău;
DISCIPLINA: Pian
CADRU GURĂU GEORGIANA
DIDACTIC:
TIPUL LECȚIEI: Fixare și consolidare
SCOPUL LECȚIEI: Formarea deprinderii de a sesiza conținutul unui text muzical
UNITATE DE Elemente de limbaj muzical
ÎNVĂȚARE: Termeni de Nuanțe – Expresivitate în interpretare
SUBIECTUL Gama tonalității Do major
LECȚIEI: H. Berens – Studiul op. 70, nr. 22
CONȚINUTURI: J. B. Wanhal – Sonatina P. I
L. Streabbog – Do, re, mi, fa Vals op. 138

I. Premise:

I. 1. Cunoștințe teoretice	I.2. Deprinderi practice
1. cunoașterea termenilor ce indică o intensitate constantă și o intensitate progresivă.	1. deprinderi de cânt instrumental.

II. Competențe

II.1. Competențe generale	Indicativ	II.2. Competențe specifice	Indicativ
1. Cunoașterea și operarea cu elementele de bază ale limbajului muzical;	CG.II.1.1	1.1. Aplicarea conștientă a elementelor de bază ale limbajului pianistic	CS.II.2.1
2. Însușirea deprinderilor tehnice și interpretative instrumentale;	CG.II.1.2	2.1. Operarea cu semne grafice	CS.II.2.2
3. Cultivarea sensibilității, imaginației și creativității muzicale.	CG.II.1.3	3.2. Participarea afectivă în interpretarea instrumentală	CS.II.2.3

III. Obiective operaționale

III.1. Obiective operaționale teoretice (obiective cognitive) la sfârșitul orei elevul va fi capabil să:	Indicativ	Proba corespunzătoare	Punctaj acordat
1. își dezvolte deprinderea de a respecta digitația stabilită	O.III.1.1	1. respectarea digitației indicată în partitură (Berens, Wanhal, Maikapar)	1.
2. sesizese eventualele greșeli	O.III.1.2	2. indicarea eventualelor greșeli;	1
3. cunoască forma și structura piesei, respectând particularitățile de vârstă.	O.III.1.3.	3. indicarea secțiunilor pieselor (Maikapar, Wanhal)	1.

III.2. Obiective operaționale practice (obiective psihomotorii) la sfârșitul orei elevul va fi capabil să:	Indicativ	Proba corespunzătoare	Punctaj acordat
1. își dezvolte coloratura tușeului	O.III.2.1.	1. nuanțare expresivă a textului muzical (Maikapar)	1.
2. își dezvolte grația intensității sunetului	O.III.2.2	2. nuanțare de la <i>pp</i> delicat la <i>ff</i> impunător (Maikapar, Wanhal)	1.
3. realizeze egalități în intensitate	O.III.2.3	3. presiune egală pe fiecare clapă (Gama)	1.
4. realizeze independența, siguranța degetelor;	O.III.2.4	4. articularea tuturor degetelor	1.
5. realizeze creșterea și descreșterea la încheierea unei secțiuni, și începutul următoarei cu o intensitate sonoră independentă.	O.III.2.5	5. realizarea <i>Crescendo-ului</i> și <i>Decrescend-ului</i> (Maikapar)	1.

III.3. Obiective operaționale afective la sfârșitul orei elevul va fi capabil să:	Indicativ	Proba corespunzătoare	Punctaj acordat
1. exprime aprecieri privind interpretarea piesele cântate	O.III.3.1.	1. să spună care piesă i-a plăcut și să justifice.	1.
2. conștientizeze o interpretare expresivă.	O.III.3.2.	2. sa justifierea interpretării pieselor	1.

IV. Resurse educaționale:

IV.1. Conținutul învățământului:

IV.1.1. Câmpul de informație:

IV.1.1.1. exerciții practice:

- Exercițiul pentru dezvoltarea tehnicii pianistice (Gama tonalității Do major)

IV.1.1.2. cunoștințe teoretice:

- Elemente de pedagogie interpretativă pianistică: Arta emiterii sonorității pianistice, Ritmul și tempoul, Digația, Dinamica frazei, Forma și structura textului.
- Termeni ce indica o intensitate constantă și o intensitate progresivă (Maikapar)

IV.2. Resurse bibliografice:

IV.2.1. Site-uri: Berens -

[http://imslp.org/wiki/50_Piano_Pieces_for_First_Beginners,_Op.70_\(Berens,_Hermann\)](http://imslp.org/wiki/50_Piano_Pieces_for_First_Beginners,_Op.70_(Berens,_Hermann))

Streabbog -

[https://imslp.org/wiki/Do%2C_Re%2C_Mi%2C_Fa%2C_Op.138_\(Gobbaerts%2C_Louis\)](https://imslp.org/wiki/Do%2C_Re%2C_Mi%2C_Fa%2C_Op.138_(Gobbaerts%2C_Louis))

IV.3. Resurse psihologice:

IV.3.1. Capacitatea de învățare de care dispune elevul: Bună

IV.4. Resurse temporale și de spațiu:

IV.4.1. Timpul alocat: 50 min.

IV.4.2. Spațiul de lucru:

III.4.2.1. sala de clasă;

IV.5. Strategii didactice

IV.5.1. metode didactice folosite/ resurse procedurale: Metoda lucrului cu partitura, Metoda exercițiului, Metoda observării (dirijată/liberă), Metoda explicației, Metoda conversației (euristice/catehetice), Metoda demonstrației, Metoda analizei

IV.5.2. Resurse materiale: Instrument – pian, partitura, metronom, caiet

IV.5.3. Forme de organizare a clasei: F1 individual

IV.5.4. Forme de evaluare (FE):

FE.1. Observarea curentă

FE.2. Probă practică, aplicativă

FE.3. Exercițiul

FE.4. Chestionarea orală (conversația examinatoare)

V. Indicatori de performanță:

Cod	Tipul indicatorului	Punctaj	Cod	Tipul indicatorului	Punctaj
IP.1.	Recunoașterea noțiunilor învățate	3 - 8p 4 - 9p	IP.4.	Recunoașterea termenilor teoretici	9p
IP.2.	Corectitudine în execuție	9p	IP.5.	Deprinderi corect însușite	9p
IP.3.	Corectitudine ritmică	9p	IP.6.	Corectitudine ritmică, cunoașterea textului, cursivitate	9p

Nr. crt.	Secvența didactică Eșalonarea în timp a situațiilor de învățare	Conținut informativ și aplicativ	Activitate profesor	Activitate elev	Evaluare	Reperorare
1.	Moment organizatoric		- salutul profesorului, asigurarea climatului optim: pregătirea elevului pentru desfășurarea orei: partituri, caiet; - verificarea și corectarea poziției la instrument.	Elevul se pregătește pentru lecție.		1'

2.	Verificarea temei de casă și a pregătirii elevului		- pentru familiarizare cu ora de pian propune enunțarea pieselor ce au fost studiate acasă, amintind cerințele legate de respectarea textului muzical, atac sincron, frazare, expresivitate.	Elevul își prezintă piesele		2'
3.	Captarea atenției	Gama tonalității Do major	- verificarea, corectarea și fixarea gamei DO major cu întindere pe patru octave, la distanță de octavă, în sens direct (paralel) și sens contrar, cu arpegii scurte și acorduri mici urmărind realizarea egalității ritmice, respectarea digitației, articularea fiecărui deget, cât și cursivitate în execuție; - se urmărește permanent trecerea degetului 1 pe sub mână (mâna dreaptă) sau pe deasupra (mâna stângă) – mișcare susținută de toată mâna – ușor înclină spre degetul 1 – printr-o oscilare lină din încheietură, astfel ca ele să poată veni la timp	Elevul execută gama pentru încălzirea degetelor și este receptiv la observațiile și recomandările profesorului pentru corectarea eventualelor deprinderi greșite.	FE.2 FE.3	4'

			<p>evitarea opririlor în timpul execuției pentru demobilizarea atenției elevului;</p> <p>- se solicită respectarea textului muzical, a expresivității, interpretării, frazării corespunzătoare în limita cunoștințelor primite în acest sens, dând atenție încheierii de fraze;</p> <p>- urmărește dacă elevul respectă digitațiile și frazările notate în partitură, oprindu-l și atenționându-l dacă are greșeli de nerespectare a textului muzical;</p> <p>- în funcție de modul de interpretare al elevului se pot sugera anumite lucruri: accelerarea tempo-ului.</p>	eventualele greșeli		
5.	Anunțarea temei și a obiectivelor		<p>Anunță titlul lecției, și îl scrie în caiet:</p> <p><u>Fixarea noțiunilor învățate</u></p> <p>L. Streabbog – Do, re, mi, fa - Vals</p>	Elevul ascultă		2'

6.	Prezentarea situației de învățare. Dirijarea învățării. Realizarea performanței	L. Streabbog Do,re,mi,fa Vals	<p>- solicită analiza piesei din punct de vedere formal, ritmic și al nuanțelor</p> <p>- solicită elevului recunoașterea tuturor termenilor de intensitate.</p> <p>- solicită execuția piesei într-un tempo moderat cu control permanent asupra relaxării aparatului pianistic (braț liber, suplu și elegant, degete frumos arcuite, cu atac permanent pe vârful degetelor)</p> <p>- urmărește independența, siguranța și agilitatea degetelor;</p> <p>- solicită atac sincron al intervalurilor armonice, (în partea de acompaniament) cu atenție sporită pentru a nu crea un accent pe timp slab;</p> <p>- solicită o execuție ritmică corectă și precisă, în mod special unde notele sunt în staccato pentru a</p>	<p>Elevul urmărește partitura</p> <p>Elevul are în vedere obținerea unui sunet cald, fără a brusca execuția intervalurilor armonice sau a notelor în staccato.</p> <p>Elevul ascultă recomandările profesorului și le aplică în interpretare.</p>	FE.2 FE.1 FE.3	20'
----	---	--	---	---	----------------------	-----

			<p>respecta viteza de execuție.</p> <ul style="list-style-type: none"> - se recomandă studiul cu metronomul; -expune cerințele legate de creșterea și descreșterea la încheierea unei secțiuni, și debutul următoarei cu o intensitate sonoră independent. - face analiza elementelor de dinamică muzicală, cu ajutorul elevului, apelând la achizițiile anterioare ale acestuia, pentru a explica ulterior construcție frazei (traectoria acesteia) în vederea obținerii unei frazări muzicale adaptate stilului romantic; - corectează ceea ce nu s-a realizat; 			
7.	<p>Evaluarea rezultatelor</p> <p>Asigurarea feedback-ului</p>	<p>-articularea degetele, respectarea digitației, cunoașterea structurii</p>	<ul style="list-style-type: none"> - explică, reușita unei bune execuții - concluzionează faptul că în studiul individual trebuie insistat pe 	<p>Elevul urmărește și reține recomandările profesorului</p>	FE4	6,

		piesei, și nu în ultimul rând relaxarea aparatul pianistic (Braț liber, degete puternice în poziție curbată)	particularitățile fiecărei piese; - evidențiază necesitățile învățării sistematice și reluarea fragmentelor care ridică probleme, până la eliminarea lor; - Solicită exprimarea impresiei privind piesele din repertoriu	Elevul spune ce piesă îi place cel mai mult și justifică	
8.	Asigurarea/intensificarea retenției și transferului. Tema de casă		- notează în caietul elevului evenimentele importante precum și indicații pe care să le respecte în procesul de învățare; - consemnează în caiet aprecierea pentru prestația avută pe parcursul lecției, apreciere care să motiveze elevul.	Elevul asistă la ce se notează în caiet.	4'
9.	Moment final		<i>Salutul De Final</i>	Elevul salută la ieșirea din clasă	1'

Bibliografie

1. Răducan, Mircea Dan *Metodica studiului și predării pianului*, Editura didactică și pedagogică, București. 1983
2. Munteanu, Gabriela *Metodica predării educației muzicale și gimnaziu și liceu*, Editura Sigma Primex, București, 1999

3. Morărean, Ana Rodica *Metodica predării pianului*, Editura Universității Transilvania, Brașov, 2007
4. Pitiș, Ana și Minei, Ioana *Teoria comportamentului pianistic*, Editura Sfântul Gheorghe – Vechi, București, 1997
5. Pitiș, Ana și Minei, Ioana *Tratat de artă pianistică*, Editura Muzicală, București, 1982
6. Programa școlară pentru disciplina pian, clasele I-IV, avizată de Ministerul Educației cu nr. 870 bis/5.IX.2022, București, 2022
7. Suport curs Un nou Curriculum național pentru învățământul primar și gimnazial – conceptualizări necesare, Ed. CRED în Educație, 2021
8. Teodorescu Iulian, Aplicarea unui Curriculum național pentru învățământul gimnazial. Disciplina de studiu din perspectiva didacticii specializării Educație Muzicală. Ed. CRED în Educație, 2021

Redacția:

Prof. Carmen-Elena Corlățeanu

Prof. Ana Zăloagă

Prof. Neagu Marlina-Camelia

Prof. Stanciu Alina
