

CZU 37.036(063)=00+378.4(478)=00+061.3=00

**Ministerul Educației, Tineretului și Sportului al R. Moldova
Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți
Facultatea Muzică și Pedagogie Muzicală
Facultatea Pedagogie, Psihologie și Asistență Socială**

**EDUCAȚIA ARTISTIC-SPIRITUALĂ
ÎN CONTEXTUL ÎNVĂȚĂMÂNTULUI CONTEMPORAN**
ARTISTIC-SPIRITUAL EDUCATION THROUGH THE UP-TO-DATE EDUCATION

Materialele Conferinței Internaționale

Bălți, 19-21 mai, 2005

Volumul I

**PROBLEME GENERALE ALE
EDUCAȚIEI ARTISTIC-SPIRITUALE**

**General problems of artistic-spiritual education
Общие проблемы художественно-духовного воспитания**

**Presa Universitară Bălțeană
Bălți, 2005**

CZU 37.036(082)=00

E 19

Aprobat pentru tipar de Senatul Universității de Stat
Alecu Russo din Bălți

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

“Educația artistic-spirituală în contextul învățământului contemporan”, conf. int. (2005; Bălți). Educația artistic-spirituală în contextul învățământului contemporan = Artistic-spiritual education through the up-to-date education : Materialele conf. int., 19-21 mai, Bălți / red. șt. : Ion Gagim, - Bălți : US “Alecu Russo”, 2005.

Vol. 1. – 2005. – 100 p. – Antetit. : Univ. de Stat “Alecu Russo” din Bălți. Fac. Muz. și Pedagogie Muzicală. Fac. Pedagogie, Psihologie și Asistență Socială.

ISBN 9975-931-82-0

100 ex.

37.036(082)=00

Recenzenți: *Guțu Vladimir*, dr.hab., prof.univ., șeful catedrei Științe ale Educației, Universitatea de Stat din Moldova; *Coroi Eugen*, dr., prof.univ., directorul Institutului de Științe ale Educației, Chișinău

Redactor științific: *Gagim Ion*, dr. hab., conf.univ.

Colegiul de redacție: *Cozma Carmen*, dr., prof.univ. (Iași); *Abdullin Eduard*, dr.hab., prof.univ. (Moscova); *Stupacenco Lidia*, dr., conf.univ.; *Tetelea Margareta*, dr., conf. univ.

Tehnoredactare: *Liliana Musteață*

Tiparul: Tipografia Universității de Stat “Alecu Russo” din Bălți

© *Universitatea de Stat „Alecu Russo” din Bălți, Ion Gagim, 2005*

ISBN 9975-931-82-0

CUPRINSUL

GAGIM ION. <i>EDUCAȚIA ȘI ARTA ÎN ERA SUBIECTIVISMULUI.</i>	4
COZMA CARMEN. <i>ASUPRA VALORII ETICO-PAIDEUTICE A RECEPTĂRII MUZICII.</i>	14
HLEBNIKOVA LUDMILA. <i>ВОСПИТАНИЕ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ ШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ ИСКУССТВА.</i>	20
PÂSLARU VLAD. <i>COORDONATELE CONCEPTUALE ALE EDUCAȚIEI ARTISTIC-ESTETICE ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL GENERAL DIN R.MOLDOVA.</i>	28
STUPACENCO LIDIA. <i>EDUCAȚIA SPIRITUALĂ ÎN CONTEXTUL TEORIEI EDUCAȚIEI.</i>	34
MASEJNIK VALENTINA. <i>ДУХОВНОСТЬ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ.</i>	38
VACARCIUC MARIANA. <i>VALORI SPIRITUALE ALE EDUCAȚIEI MUZICALE.</i>	41
CIOBANU-SUHOMLIN IRINA. <i>"NOUA SACRALITATE" A CREAȚIEI MUZICALE DE GHENADIE CIOBANU.</i>	47
DÎRȚU CĂTĂLIN, TĂNASE MARIA. <i>REFLECȚII ASUPRA UNUI DOMENIU CONTROVERSAT: ART-TERAPIA.</i>	52
GRANACI LIDIA. <i>VALENȚELE ESTETICE ALE DISCIPLINLOR ARTISTICE.</i>	58
BOONE BENJAMIN. <i>COMPOSING MUSIC FROM THE INSIDE OUT: ACHIEVING DESIRED EMOTIONAL EFFECTS THROUGH THE RETENTION YET EXPANSION OF TRADITIONAL THEORETICAL PRINCIPLES.</i>	62
LUPAN TATIANA. <i>MUZICA - ULTIMA RAMURĂ A RENAȘTERII.</i>	65
БОЛБАС ВАЛЕРИЙ, ЛУПИНА ГАЛИНА. <i>ИДЕИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ МЫСЛИ БЕЛАРУСИ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ.</i>	72
BALABAN LARISA. <i>TRADIȚII ȘI INOVAȚII ÎN "IMNELE SFINTEI LITURGHII" DE V.CIOLAC.</i>	77
SECRIERU DANIELA. <i>SPIRITUALIZAREA OMULUI PRIN MUZICĂ – ESENȚA CONCEPTULUI MUSICOSOPHIC AL LUI GEORGE BĂLAN.</i>	81
DANIȚĂ TATIANA. <i>UNELE ASPECTE ALE EDUCAȚIEI ESTETICE-SPIRITUALE ÎN BASARABIA DE LA SF.SEC. AL XIX-LEA – ÎNC. SEC. AL XX-LEA.</i>	87
SIGANOVA OLGA. <i>МУЗЫКАЛЬНЫЙ МЕМОРИАЛ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В МУЗЫКЕ.</i>	94

EDUCAȚIA ȘI ARTA ÎN ERA SUBIECTIVISMULUI

GAGIM Ion
BĂLȚI, MOLDOVA

EDUCATION AND ART IN THE SUBJECTIVISM ERA

The modern thinking from different spheres of science and practical life points to the necessity of promotion the knowledge concerning phenomenon as Subject *individual* , as unrepeatable being , the *internal man* as incorruptible entity, the *intime universe* with the resources of feelings, emotions, moods, experiences and aspirations.

In the context of the contemporary provocation spiritual searching's become more intensely in rational era. The conviction of valuing only one side of human ego, as Ratio used excessively in actual education becomes dangerously for human existance.

It is necessary to applicate another side called to capitalized Emotio with its aspects: intuition, imagination, revelation and other processes of the right emisphere.

It seems the objectivism era progresses into *subjectivism* era.

One of the supreme aspects of ability formation necessary for human integration is Art , respectively *Artistical Education*, its role increases in formation of the *spiritual individual*.

Știința, fascinată de măreția propriilor descoperiri pe planul cunoașterii pozitivistice și declarând Materia ca unica realitate, încearcă să construiască studiul Conștiinței după aceleași legi, ale lumii fizice. Însăși psihologia, domeniu destinat cercetării fenomenelor deosebite de cele fizice – fenomenelor psihice - își construiește demersul pe substratul lor material, pornind și întemeindu-se pe fiziologie și pe activitatea mecanică (fizico-chimică, electrofizică etc.) a sistemului nervos. După R. Carnap, aceasta ar fi chiar calea magistrală a viitorului psihologiei, domeniu care va evolua, după acest autor, “către o teorie unitară a sistemului nervos central formulată exclusiv în termeni fiziologici”.¹ Conform acestui principiu (de a cerceta fenomenele interioare-sufletești după legile celor materiale-exteroare) în sociologie, istorie și alte științe despre om și evoluția societății umane accentul se pune, în exclusivitate, pe factorii politici, economici etc., în timp ce fenomenele profunde și ascunse, fenomene ce caracterizează tocmai natura specifică a omului ca ființă cu un inepuizabil și divers spectru de sentimente-emoții, trăiri și aspirații, sunt

¹ Cf: Bîrzea C. *Arta și știința educației*. București, 1998, p. 151.

ignorare sau, cel puțin, sunt trecute la secundar și neimportant. Or, confundarea ierarhiei valorilor, încercarea de a explica lumea spiritului prin legile lumii fizicului nu este altceva decât o eroare fundamentală în cunoașterea umană (Nietzsche, Vășeslavțev ș.a.).

În ultimul timp, însă, postulatul precum că legile Materiei, ca bază primară, ar explica pe deplin și legile Conștiinței, tot mai mult începe să fie pus sub semnul întrebării.² În acest context își croiește insistent cale convingerea că în spatele cauzelor transformărilor sociale și istorice acționează forțe profunde de natură interioară, psihică.³ Evenimentele sociale și istorice se perindă pe suprafața unor mișcări de alt ordin – fundamental, care nu se manifestă pe planul vizibil-tangibil al vieții, dar care se desfășoară pe planul ascuns și care dau tonul în mișcarea universală. Pe lângă istoria evenimentală a omeniilor există o altă istorie, spirituală, care urmează un alt vector, o altă amplitudă și respectă alte legi. O astfel de istorie ar fi nespuse de utilă pentru înțelegerea adevăratei esențe a omului, și nu numai sub aspectul trecutului, dar, lucru foarte important, al viitorului său. A înțelege profunzimile, nu doar evenimentele de suprafață, este condiția formării adevăratei conștiințe istorice a omului. În opinia noastră, misiunea istoriei, ca domeniu de cercetare și ca disciplină de studiu într-un sistem de învățământ, ar fi nu numai “cunoașterea trecutului”, ci anume *formarea conștiinței istorice* a omului. Aceasta ar clarifica mult problema evoluției sale ca *ființă în devenire*, tainele ascunse și raționamentul acestei mișcări pe faze, de la o epocă / eră inferioară la alta, superioară.

Una din încercările adevăratei înțelegeri psihologice a omului, a căii evoluției sale terestre și a *perspectivei* acestei evoluții pare a fi accentul pus astăzi tot mai insistent pe **Subiect** - imperativul gândirii științifice moderne. Omul, ca ființă integră, în special *omul interior*, ca esență a acestei ființe, devine obiectul principal de cercetare al diverselor domenii ale cunoașterii. În gândirea modernă devine dominantă ideea că sensul adevărat al existenței este determinat nu atât de universul exterior al omului, cât de cel interior. Cu toată istoria și experiența vitală de milenii,

² A se vedea: Capra Fr. *Înțelepciune aparte*. București, 2004; Nicolescu B. *Transdisciplinaritatea*. Iași, 1999 ș.a.

³ În textul de față noțiunile de Conștiință și Psihic le înțelegem în sens larg – ca întreaga activitate interioară a omului cu manifestările sale de conștient și inconștient, de psihologic și metapsihologic, de rațional și irațional, cu ceea ce a intrat deja în aria de studiu a științei psihologice și ceea ce rămâne încă ascuns și care nu se supune instrumentarului și metodelor actuale de cercetare ale acestei științe.

pe care a parcurs-o comunitatea umană, timpul nostru rămâne a fi marcat de o criză - și nu de una pasageră, cum au fost și altele în istorie, ci de o criză a înseși fundamentelor. Pentru că astăzi, ca niciodată în trecut, este real pericolul autodistrugerii nu numai spirituale, dar și fizice a omului prin armele acumulate pe glob, arme care sunt gata să distrugă de câteva ori (de parcă o singură dată n-ar fi de ajuns!) planeta albastră, rezervată omului pentru existență. “Timpul nostru, subliniază Jacqueline Russ, este silit să se înhame la sarcina refondării radicale a diverselor domenii teoretice și practice... Apare, cu toată acuitatea, tema dublă a zguduirii vechilor fundamente și a refondării necesare”.⁴ Dar ce înseamnă a funda? Înseamnă a depăși fărâmițarea pentru a ajunge la *principii unificatoare*; înseamnă a aduce la lumină un principiu sau un fundament, menite organizării unei gândiri, unei culturi sau unei civilizații. Orice fondare este salvatoare, continuă autorul, căci ea actualizează categorii spirituale inedite.⁵ Civilizația modernă a fărâmițat viața în multiple fragmente pierzând unitatea ei. În locul dezvoltării aptitudinilor umane supreme învățământul modern îndeamnă omul să se adapteze fragmentelor, împiedicând percepția integră a vieții și a sa însuși.

Tot mai mult, însă, în știință modernă începe se se contureze o nouă viziune asupra realității, omului și conștiinței lui. Ființa umană devine obiectul de investigație al unor ramuri noi de cercetare - fizicii cuantice, geometriei neeuclidiene, psihobiologiei, psihocosmologiei -, în rezultat fiind formulate noi principii și viziuni de abordare a acesteia.⁶ Se formează o nouă concepție asupra ființei umane în dimensiunile ei fundamentale – cosmică, biologică, socială, culturală, gnoseologică, psihologică, etică. Filosofia modernă a educației pune accentul pe individ ca valoare supremă, pe “sensul personal” al vieții, pe dimensiunea spirituală a omului.

Dar, pentru a vorbi despre un **secol al spiritualității**, despre importanța și necesitatea apropierii lui, despre educația și cultura spirituală – idee și termeni pe care tot mai frecvent îi întâlnim în literatura din diverse domenii – sunt necesare studii speciale în scopul elucidării acestui fenomen complex. Or, omul modern, intelectualizat excesiv și „emancipat” în mare parte de sentimente și trăiri sacre, nu are o imagine clară a ceea ce

⁴ *Istoria filosofiei: Gândirile fondatoare*. Coordonată de Jacqueline Russ. București, 2000, p. 7.

⁵ Idem.

⁶ A se vedea: Волков Ю., Поликарпов В. *Человек: Энциклопедический словарь*. Москва, 1999.

deseori el numește spiritualitate. Spiritualitatea presupune pătrunderea și comunicarea cu un uninvers invizibil, inaudibil și intangibil prin simțurile directe. Iar aceasta necesită capacități aparte, care urmează a fi cultivate în mod special. Utilizarea acestor termeni are loc astăzi într-un mod foarte arbitrar. Gândirea comună le raportează, de regulă, la domeniul religios - lucru inadecvat adevărului deplin, deoarece omul poate simți spiritual existența și poate duce o viață spirituală și în afara atașamentului față de un cult religios. Desigur, în domeniul religiei există o tradiție de milenii în problemă și experiența teologică poate fi extrapolată asupra altor activități umane. Însă, deseori nu tot ce ține de religios este și spiritual. Spiritualul, în primul rând, împacă, unește, armonizează, tolerează, cultivă dragostea-iubirea etc., iar istoria cunoaște conflicte și chiar războaie religioase. Mare paradox!⁷

Într-o societate spirituală toate lucrurile și activitățile omului sunt dirijate de Ideea și Conștiința spirituală. A te forma spiritualicește înseamnă a gândi spiritual, a simți spiritual, a trăi (a te trăi pe tine însuși și a-ți trăi viața) spiritual. Celelalte aspecte ale vieții – filosofic, psihologic, educațional, etic, estetic, economic, material etc. – sunt subordonate totalmente ideii spirituale.

Intențiile Științei de a dirija, ordona și organiza viața umană conform legilor, principiilor și modelelor sale sunt o realizare extraordinară a civilizației. Însă Viața este mult mai largă, diversă și profundă decât acele aspecte ale ei, care sunt în puterea cunoașterii științifice. Știința urmărește obiectivitatea imparțială, legea generală. De aceea legile ei, aplicate la scara comunității umane, sunt legi sociale, dar nu individuale. În știință omul individual, ca ființă irepetabilă, aproape că devine un fenomen secundar, se pierde. Viața individuală, intimă nu poate fi dirijată “științific”. Dragostea sau credința nu pot fi construite pe legi raționaliste. Aici sunt necesare alte legi, legi care vin nu din afara, ci din interiorul subiectului.

În zilele noastre, gândirea critică își pune întrebarea: nu este oare existența mult mai largă, mai diversă, mai profundă, mai complexă, mai plină de taine decât capacitatea intelectului de a o cuprinde și a o supune

⁷ Una din caracteristicile esențiale ale spiritualității este dragostea. Și iată ce este ea: “Dragostea îndelung rabdă, dragostea este binevoitoare, dragostea nu pizmuiește, nu se laudă, nu se trufește. Dragostea nu se poartă cu necuviință, nu caută ale sale, nu se aprinde de mânie, nu gândește răul. Nu se bucură de nelegiuire, ci se bucură de adevăr. Toate le suferă, toate le crede, toate le nădăjduiește, toate le rabdă. Dragostea nu cade niciodată...” (*I Corinteni*, 13: 4–8).

sieși? Or, omul intuiește în sine o forță mai puternică și supremă decât intelectul mintal. La baza existenței, a vieții exterioare și interioare se află ceva, ce intelectul nu poate supune voinței și înțelegerii sale. De aceea, prescripțiile științei, ca metode universale și unic corecte de construire a vieții omului, tot mai mult încep să fie puse sub îndoială de autori din diverse domenii. “Fericirea individuală și socială pe care ne-o făgăduise scientismul, observă fizicianul Basarab Nicolescu, se îndepărtează indefinit precum un miraj”.⁸ Metodele științifice încep să facă parteneriat cu alte metode, care cuceresc tot mai mult mentalitatea modernă – cele ale cunoașterii interioare. Își cuceresc spațiu astfel de idei ca supremația intuiției asupra rațiunii (or, fără intuiție nu ne putem forma o imagine integră a ceea ce este viața), recunoașterea capacităților supraparaționale ale omului, ierarhia supraparațională a valorilor etc. Devine tot mai clar: cunoașterea fizică nu include în sine toată cunoașterea. Revine pe primul plan convingerea originară că omul nu este doar corp și minte, dar este și suflet, spirit – poate în primul rând este suflet / spirit. Era Rațiunii (în sensul mecanicist al noțiunii) începe să ia sfârșit. În prim plan iese **Era Subiectivismului**.⁹ Se observă o trecere de la obiectivism-materialism-raționalism-scientism-pozitivism la subiectivism-intuitivism-supraparaționalism. Subiectivismul pune accent pe autocunoaștere, pe viața interioară a Eu-lui și valorifică legile acestuia. El conduce la o cunoaștere deosebită de cea a cunoașterii pozitivistice, ultima tratând lumea ca o realitate independentă de Eu. Or, *Obiectivismul* vede viața în lucruri, fenomene, acțiuni, care urmează a fi cercetate cu ajutorul minții-conștiinței de la o parte – așa cum omul urmărește activitatea unui mecanism. Legile care există în afara subiectului și sunt independente de el – aceasta este ideea centrală a obiectivismului; procesul mecanic de organizare și progres al omenirii, pe orizontală – aceasta este concepția obiectivistă a vieții. *Subiectivismul*, însă, reiese din lumea interioară și tratează totul din perspectiva autocunoașterii creative și atotcuprinzătoare; viața este un act de autoînaintare, autodevenire și autocreație a fiecărui individ, pe verticală, de la nivelul inferior, infrarațional, prin cel mediu, rațional, spre cel superior, supraparațional. *Acestea sunt fazele evoluției vieții*. Minte-intelectul sunt doar instrumente, sunt doar o parte din acele mijloace și

⁸ Nicolescu B. *Transdisciplinaritatea*. Iași, 1999, p. 11.

⁹ În discursul de față facem referință și la unele teze ale gânditotului S. Aurobindo de la care preluăm și termenul de *Era Subiectivismului* – eră spre care, conform acestui autor, urmează să se îndrepte, inevitabil, umanitatea (Aurobindo S. *Human Cycle*. Pondicheri, 1998 ș.a.)

forțe cu ajutorul cărora omul se autorealizează ca ființă mintală. Din noua concepție științifică asupra lumii urmează să se nască o nouă concepție asupra omului însuși, o nouă cunoaștere de sine a căii și predestinației sale pe pământ. Pentru a deduce legea universală a existenței cunoașterea umană încearcă să înainteze mai profund, cercetând taina ei subiectivă. Omul începe să descopere că se poate cunoaște pe deplin pe sine doar obținând o armonie conștientă cu ceea ce se află dincolo de psihologia de suprafață. Răspândirea largă a acestei tendințe simbolizează înaintarea de la era raționalist-utilitaristă și vitală la o eră mai superioară – *era spiritualității*.

Adevărata lege a evoluției și adevăratul sens al vieții vor deveni clare doar atunci când omul va înțelege nu numai ce a fost el în dezvoltarea sa de până în prezent, dar care este predestinația lui de viitor și locul lui în evoluția generală a Naturii, în ascensiune de la faza instinctuală la faza suprarățională. Ultima nu exclude sau ocolește nivelurile anterioare (dimpotrivă, aici omul devine integru sub toate manifestările sale), dar le include în sine sub o altă formă – transfigurată, sublimată.

Dar, vorbind despre *subiectivism*, e necesar de precizat despre ce fel de subiectivism este vorba. Pentru că lucrurile pot fi înțelese denaturat. Or, există subiectivism adevărat și subiectivism fals, subiectivism vital (Ego-ul “egoist”, cu pretențiile și poftele sale imediate, cotidian-terestre) și subiectivism spiritual (Eul profund, cu aspirațiile sale spre “alte tărâmurii”). Există o mulțime de “euri” de suprafață și doar unul esențial. Obișnuința de a ne concentra – în înțelegerea a ceea ce este esența omului - asupra substratului de suprafață al interiorului nostru prin care ne ducem existența zilnică și a-l defini ca adevărata natură a omului este cauza multiplelor dezamăgiri și erori. Știința psihologică abia începe să explice ce este acest “Eu” profund, care-i originea, natura, caracteristicile și *aspirațiile* lui, întâmpinând aici dificultăți serioase. S. Freud, de exemplu, afirmă una, C. Jung – alta, în funcție de faptul cum este tratat omul, din care parte se vine spre înțelegerea esenței lui: de jos, dinspre biologic-fiziologic sau de sus, dinspre divin-spiritual. Definițiile sunt aici diferite. Dar căutările cutezătoare, care încearcă să treacă dincolo de convenționalismele academice, care pășesc peste hotarele gândirii obișnuite, aduc raze noi de lumină în problemă.¹⁰ În diverse domenii ale științei încep să apară

¹⁰ A se vedea, de exemplu: Capra Fr. *Taofizica*. București, 1995; Capra Fr. *Înțelepciune aparte*. București, 2004, precum și lucrări ce țin de noua știință – psihofizica (*Сознание и физическая реальность*. Т.1, Москва, 1996; Т.2, 1997; *Сознание и физический мир*. Вып. 1, Москва, 1995 ș.a.).

cercetări și rezultate care fac transparentă granița dintre materie și spirit, dintre fizic și psihic, dintre exterior și interior.

Care este locul **Educației** în secolul care se întrezărește? Care este rolul **Artei** în acest proces de educație spirituală?

Conștientizarea faptului că educația-instruirea trebuie să se fundeze pe psihologie (pentru dezvoltarea diverselor calități ale copilului – în primul rând, intelectuale) a constituit un pas nespuns de important în istoria umană. Însă acest proces rămâne a fi departe de ideal, deoarece educația, cu toate că declară astăzi elevul “subiect” al actului educativ, continuă să se comporte cu el ca un “obiect”, pe care profesorul urmează să-l “instruiască”. Or, care este acea nouă știință a educației care a schimbat (sau încearcă să schimbe) fundamental metodele de ieri prin altele absolut noi, izvorâte din noul concept asupra omului și lumii? N-o cunoaștem deocamdată. Ea trebuie edificată.

Adevăratul imperativ (și secret) al educației trebuie să rezide în ajutorul acordat persoanei în a-și descoperi ființa sa psihică adevărată. Și această ființă psihică profundă, scoasă pe primele poziții ale vieții, va lua asupra sa întreaga misiune a Educației. Însă crearea unei noi paradigme a evoluției-educației omului în ascensiune rămâne a fi influențată astăzi puternic de abordarea tradițională, mecanicistă a vieții și a omului, cu rădăcini adânci în toate activitățile sale. Este necesar de a ajunge la convingerea care urmează a fi împărtășită de întreaga comunitate umană că scoaterea la suprafață a acestei ființe psihice, valorificarea a ceea ce se numește “omul interior”, este adevăratul scop al educației, precum și al vieții omului, în general, dacă el dorește să găsească legea fundamentală și sensul suprem al existenței sale. Adevărul afirmat de Imm. Kant, că “omul nu devine om decât prin educație”,¹¹ rămâne a fi un adevăr ultim. Or, *Educația constituie sensul suprem al vieții omului*, al întregii omeniri și al fiecărui individ în parte. Celelalte omul le face după felul cum este educat.

Artele, prin natura lor, își aduc aici aportul de năinlocuit. Ca argument ne putem referi doar la un singur exemplu, cel al Greciei Antice - eră când a fost edificată una din cele mai înfloritoare societăți și civilizații din istoria omenirii și pe roadele căreia s-a construit ulterioara cultură europeană. Gândirea greacă era, în esența sa, o gândire filosofică și estetică, în raport cu gândirea modernă, care este raționalistă și utilitaristă. Prima făcea apel la esența omului, vedea omul ca spirit, cea de-a doua îl tratează mecanicist – conform cerințelor și caracterului timpurilor moderne

¹¹ Kant Im. *Tratat de pedagogie*. Iași, 1992.

- ca “mașină care gândește”. *Arta face apel la ceea ce este mai profund, mai tainic și mai sacru în ființa umană. Ea ne dă percepția în sensibil - a insensibilului, în mental - a supramentalului, în conștient - a inconștientului.* Arta / receptarea artei conduce la *aprofundarea în sine, la regăsirea de sine, la ceea ce se numește autocunoaștere și cunoaștere de sine, aceasta din urmă fiind cunoașterea supremă* (=aspirația tuturor gânditorilor din toate timpurile). În ultimă instanță, *scopul suprem al Artei, cât și al Educației, este același - sublimarea ființei umane.*

Cu toate că obiectivele majore ale educației contemporane sunt formulate dublu-unitar - pe de o parte, pregătirea tânărului pentru (și adaptarea la) viața socială în activă schimbare prin dobândirea unei profesii, pe de altă parte, formarea unei personalități libere, armonioase și creative, învățământul urmărește practic realizarea primului aspect (ca rezultat final tangibil, necesar a fi atins în primul rând sau poate chiar în exclusivitate). Accentul rămâne a fi plasat pe *pedagogia existenței* (care are în vedere omul așa cum este el în realitate, natura elevului tratată fiind empiric, iar formarea lui urmărind viața reală, imediată - educație pentru “aici și acum”) și nu pe *pedagogia esenței* (educația ca *modelare* a naturii copilului potrivit unui ideal, ideal formulat conform esenței “divine” a omului - ceea ce ar trebui el *să fie* cu adevărat, nu ce a fost și ce este). Există un sens suprem al vieții. Care-i rostul educației, dacă ea nu-l ajută pe om să-l afle, dacă nu-l conduce spre cunoașterea supremă? De îndată ce educația nu ne dă imaginea integră a vieții și a omului, ea își pierde raționamentul, observă corect J. Krishna-murti.¹² Educația nu înseamnă doar învățare. Învățarea-instruirea formează competențe, dar nu oferă *integritatea percepției vieții*. Poți avea titluri savante, poți fi foarte competent într-o profesie, dar să nu poți prinde esențele. Pedagogia de azi, însă, nu propune metode de a ajuta copilul să se constituie ca ființă integră, adică spirituală.

Ideea acceptată cândva despre necesitatea unui învățământ general obligatoriu vorbește despre faptul că umanitatea a înțeles: omul nu este doar element vital, corp fizic, el este și fenomen mintal, și fără dezvoltarea minții-intelectului nu va putea atinge o anumită maturitate în evoluția sa. Dar această idee a învățământului general dă prioritate cultivării capacităților de gândire (operațională, ”directă” și “imediată”), cunoașterii lumii și fenomenelor exterioare, nu și capacităților *de simțire și de trăire* pe verticală a existenței. Pe planul secund sunt trecute facultățile estetice,

¹² Krishnamurti J. *Education and the significance of life*. Krishnamurti Foundation of America. 1987, p. 7.

cele etice supreme și aproape total sunt neglijate cunoașterea și valorificarea universului intim. Dar, așa cum omul a înțeles cândva că el nu este doar ființă vitală-fizică și a pornit pe calea dezvoltării intelectului, urmează în continuare să conștientizeze că acest obiectiv, odată atins, nu este ultimul în evoluția sa. Trebuie să urmeze o altă treaptă, mai superioară, cea a cultivării generale și totale a dimensiunii spirituale. Școala și știința tradițională învață cum să stăpânim lumea obiectivă și aproape deloc – cum să stăpânim lumea subiectivă. Este perfectă sugestia lui N. Roerich: ”Cât de mult am neglija-o, energia psihică ne amintește de sine mereu. Și misiunea oricărei școli este de a învăța omul să stăpânească această comoară”.

Cultivarea capacității de a raționa nu numai în limbajul minții-intelectului, dar și de a gândi în limbajul artei, poeziei, muzicii este una din căile de a scoate la suprafață și a valorifica activ forțele ascunse – proces ce va conduce la integrarea / armonizarea ființei. Intelectul doar organizează trăirea vie, percepția, experiența interioară, dar nu ni le dă, nu le poate substitui – ele însele se manifestă pe sine. Conștientul / rațiunea își are diapazonul său limitat (ca și auzul omului), aflat între infrarațional și ultrarațional. Dedesubt se află instinctele, impulsurile vitale-biologice-fiziologice, deasupra – aspirația metafizică spre perfecțiune divină. Deschiderea omului spre cunoașterea spirituală, cucerirea și valorificarea forțelor spirituale, realizarea divinului, parte a căruia este omul, trebuie să devină esența viitorului educației. Ca forțe constructive și creative aici ies pe primul plan intuiția, inspirația, imaginația, înseninarea interioară, descoperirea, revelația, providența, forțe care coboară în conștiință de pe planurile supraconștiente și cu care arta ține legături directe. Aname revelația supraratională este domeniul și scopul artei, și, respectiv, a educației artistice și estetice, spre deosebire de instruirea rațională, pe care o dă știința. Arta, poezia, muzica, ca și religia, în expresia lor supremă caută și realizează divinul din om. Acolo unde are loc crearea celor mai înalte modele ale frumosului și unde contemplarea și delectarea estetică atinge perfecțiunea, omul întotdeauna iese deasupra raționalului, depășindu-l. Nu intelectul este poetul, artistul și creatorul din noi: creația adevărată se produce pe seama altei forțe aflate la alt nivel al Eului - a fluxului energiei suprarationale. Această energie apelează uneori la intelect, dar cu cât mai mult ea se subordonează intelectului, cu atât mai mult pierde din puterea, vigoarea și capacitatea sa și cu atât mai neînsemnat devine frumosul creat.

Dar ce ar însemna “atingerea perfecțiunii” în contemplarea-receptarea frumosului estetic, artistic? Înseamnă a nu rămâne mulțumit doar de prinderea-determinarea frumosului formei, a perfecțiunii tehnice a lucrării, a ideii și adevărului intelectual-raționalist, care, de obicei, este de natură exterioară și pe care îl caută nivelurile de suprafață ale psihicului, dar înseamnă a căuta, a găsi și *a contempla spiritul interior al operei*, spirit care este inaccesibil intelectului și afectivității elementare, înseamnă a sesiza acea lume ascunsă, invizibilă, inaudibilă și imperceptibilă prin simțurile obișnuite, care este nu lumea formei, ci lumea sufletului ascuns al creației artistice. A căuta nu ideea “corectă”, cea care ține de realitatea fizică, socială, politică sau ideologică, dar *ideea-revelație*, cea care transfigurează ființa și care se deschide simțului sufletului de artist, capabil să sesizeze Sufletul Divin prezent în operă. Spiritul receptorului, astfel, se contopește cu spiritul lucrării, trăind în momentul contemplării starea de entuziasm, de încântare și de elan metafizic. Se cere a depăși judecata estetică elementară și a stimula trezirea unui tip specific de receptare-înțelegere – a gândirii-conștiinței intuitive. Intelectul aici este chemat să facă apel la un alt instrument pentru a-și compensa incapacitatea de a prinde acest nivel al frumosului. *Conștiința intuitivă* – atunci când ea este cultivată adecvat – urmează să preia activitatea intelectului, descoperind capacitatea de a pătrunde în adevărul artistic, care este mai profund decât adevărul prezentat intelectului rațional. Și această capacitate poate fi cultivată (iar deseori poate fi prezentă nativ) și la omul obișnuit, ne-artist de profesie. Aducem câteva exemple. După o audiție la radio a operei lui George Enescu *Oedip*, istoricul Nicolae Iorga a publicat impresiile sale despre operă. Citind, compozitorul a rămas fascinat: “Sublim, sublim! În viața mea nu s-a scris despre mine un articol atât de frumos, de clar, de concis și de mai perfectă caracterizare a unei lucrări de-a mele, ca acesta a dlui Iorga... E ceva divin, e o simfonie pe vare n-o poate scrie nimeni. Și totuși a scris-o el, care nu studiază muzica... Este cea mai competentă cronică muzicală ce mi s-a făcut vreodată”.¹³ Piotr Ceaikovsky afirmă în același spirit: “Ziceți că diletant fiind nu aveți dreptul să vă pronunțați cu autoritate despre muzică? Vă asigur că un amator de muzică sensibil judecă despre ea cu mult mai adevărat și corect decât muzicienii de profesie”.¹⁴

Afirmația precum că arta ar trebui să servească eticii sociale, folosului practic imediat, adevărului științific sau ideilor filosofice este

¹³ *George Enescu. Interviuuri*. Vol.II. București, 1991, p. 55.

¹⁴ *Воспоминания о П.И.Чайковском*. Москва, 1962, с. 123.

falsă. Arta poate folosi aceste aspecte ca unele din elementele sale, dar ea își are linia sa internă, ea urcă spre spiritualitate respectând legile sale proprii. **Arta este o spiritualitate în sine**, fără raportare necesară la alte elemente ale acestui domeniu. **Arta este o pedagogie în sine** - ea educă fără didacticism forțat sau artificial, prin însăși natura sa perfectă. **Arta este o psihologie în sine**, pentru că izvorăște din cele mai intime zone ale Eului profund, deținând, prin aceasta, supremația în acțiunea sa asupra interiorului uman. **Arta este o filosofie în sine**, pentru că ne dă trăirea vie și supremă a sensului existenței. **Arta este o religie în sine**, pentru că prilejuiește restabilirea legământului omului cu Dumnezeu. Astfel, arta conține în sine în mod integru și armonios toate aspectele/elementele/ forțele necesare pentru a realiza la direct și în mod perfect ceea ce se numește Educație cu majusculă: spiritualizarea ființei umane. Misiunea de astăzi a educației estetice și artistice este de a contribui în mod activ la apropierea și instaurarea erei spiritului în evoluția ființei umane.

ASUPRA VALORII ETICO-PAIDEUTICE A RECEPTĂRII MUZICII

COZMA Carmen
IAȘI, ROMÂNIA

ON THE ETHICAL-EDUCATIONAL VALUE OF THE MUSIC'S RECEPTIVENESS

Beyond the aesthetical dimension, but at the same time even throughout that, *the art of music* activates a very strong power, which can't be separated by an educational function. *The ethos of musical art* represents a fruitful way - maybe, the best - within the complex endeavor of contemporary education. For anyone who is initiated in the field of *music art's* receptiveness, it is a basic truth its moral-educational value into the self-knowledge, into the psychosocial and cultural interaction, into the self-fulfillment process; eventually, into the understanding and enlightenment of the 'meaning of life' in the *human's* horizon. Our approach is trying to emphasize just the axiological-normative opportunities of a *musical education* made by real professionals in the benefit of *human becoming*, for the thriving, the happiness of a significant *ethical life* in a world which traverses such a hazy age especially as regards 'what does still mean the value?'

Concentrându-ne asupra cîmpului de excepție al *artei muzicii* - considerate, în special, în ipostaza de 'muzică pură' sau 'muzică absolută' (liberă de asocierea cu orice altă formă de comunicare: cuvînt, dans,

imagine vizuală) -, în studiul de față ne propunem a *reliefa dimensiunea formativă* a acesteia, în plenitudinea *eticului*, prin 'apropierea-distanțare' a interpretării experienței / receptării muzicii întru interesul devenirii-de-sine specific-umane.

Nucleul discuției îl constituie situația întâlnirii omului cu marea artă a muzicii, situație ce înseamnă declanșarea și cultivarea *trăirii* - concept luat, aici, fenomenologic, într-"o semnificație condensantă, intensificatoare", "durabilă", de percepere a vieții "în întregime, în vastitatea și forța ei", ca și "în continuitate", de "unitate a unei totalități de sens"; odată ce raportarea este la *opera de artă* (muzicală) - nimic altceva decât "desăvârșirea reprezentării simbolice a vieții" - în menirea de a deveni *trăire estetică*, ce "reprezintă însuși tipul esențial al trăirii în general" - zicând astfel, după Hans-Georg Gadamer¹⁵. Este *trăirea* omului ca receptor și participant la re-crearea gestului ființial al afirmării semnificative a vieții, prin actul captării și descifrării *mesajului de umanitate* pe care arta sunetelor armonioase îl poartă.

Nu este lesne teoretizarea receptării muzicale. Înseși caracteristicile acesteia determină serioase poticneli subiectului care se lansează în atare tentativă: maxima abstractizare, temporalitatea, fluiditatea, sporul de ambiguitate etc. Asemenea dificultăți, paradoxal, asigură subiectului și extinse posibilități întru cunoașterea și înțelegerea-de-sine și de-altul, întru revelarea 'talantului' cel mai ascuns în intimitatea ființei sale, întru dezvoltarea libertății de raportare la și de cuprindere a 'totalității de sens a vieții', prin chiar punerea în act a statutului său de agent-al-interpretării.

Un cadru de neștiute pe deplin potențialități educaționale, în ordinea referențialului etic al ființării umane, în care avem a identifica experiența conflictului, a tensiunii, dar și a echilibrării, a așezării în punctul 'justei medianități', atât în-sine, cât și în-afară, constituie *audiția muzicală*. Poate cea mai eficientă modalitate prin care se desfășoară educația muzicală, aceasta facilitează cuprinderea conexiunii celor 'două planuri' ale oricărui 'obiect artistic': "prim", al "laturii materiale și sensibil reale" și "de spate", al "conținutului spiritual", planuri asupra cărora a stăruit, în *Estetica* sa, Nicolai Hartmann¹⁶. Clară ilustrare își află cele 'două planuri' în cazul 'obiectului', a actului artistic-muzical, ca planul perceptiv, prioritar emoțional, al pătrunderii ființei subiectului receptor / ascultător de

¹⁵ Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și Metodă*, traducere de G.Cercel, L.Dumitru, G.Kohn, C.Petcana, Editura Teora, București, 2001, pp.61, 63.

¹⁶ Nicolai Hartmann, *Estetica*, traducere de Constantin Floru, Editura Univers, București, 1974, p.104.

mișcarea fizică ce presupune simțirea muzicii, un tumult interior; respectiv, ca planul prioritar intelectual, al reacției spiritului la niveluri superioare, al inteligibilizării fluxului muzical audiat. Interferează acestea, aproape firesc, imprimînd în chip major formarea personalității auditorului muzical. Căci, receptarea muzicii presupune / necesită ridicarea de la nivelul senzațiilor auditive la cel al percepțiilor și reprezentărilor, la reflexia marcată de afect, cuget, memorie, voință.

Psihicul omenesc își dă, astfel, măsura cea mai înaltă, descoperindu-se în latențele-fundal ale cristalizării și dezvoltării *valorilor pozitive* (și, nu mai puțin, a unor *normative-ghid* existențiale), precum: 'plăcerea' (desfătare, bucurie a spiritului), 'fericirea' (beatitudinea), 'temperanța' (moderația, prudența), 'cumpătarea', 'înțelepciunea', simțul 'dreptății', al 'utilității' și al 'responsabilității', conștiința 'datoriei', a 'dăruirii' și 'iubirii' "dincolo de orice *hactenus*", punct limită, ce pun "în joc *totul-pentru-totul*"¹⁷. Or, asemenea valori-principii dau seama de chiar cuprinsul aret-ei - așa cum au consacrat vechii greci înțelesul conceptului; anume: capacitatea unei ființe sau a unui lucru de a-și îndeplini bine funcția sa esențială¹⁸; funcție care, sub dominantă etică, este tocmai realizarea *umanului* din om, traduse prin 'virtute'. Asumînd totalitatea de sens în acuratețea acestei noțiuni - din păcate, asociată în vorbirea curentă cu un înțeles peiorativ păgubitor -, reactivîndu-i semantica originală, de valoare edificatoare, în ultimă instanță se profilează acea imagine a 'omului virtuții' - prin care, de la Aristotel și stoici, pînă la Vladimir Jankélévitch și Auguste Comte-Sponville (menționînd doar două nume importante în exegeza contemporană centrată pe categoria 'virtuții'), prinde contur *personalitatea creatoare-de-sine*; respectiv, omul "scop-în sine" (Immanuel Kant), "auto-creator" (Friedrich Nietzsche), purtător de și "lucrător pentru umanitate" (Edmund Husserl), în "singularitatea sa creatoare" (Lucian Blaga), agent central în desfășurarea "ontopoesis-ului vieții" (Anna-Teresa Tymieniecka). Credem și noi, nezdruncinat, într-"o viață morală" (continuu-discontinuu), cu tot paradoxul ei dincolo de care persistă 'virtutea' - ce "rămîne cronică chiar și atunci cînd apare și dispăre în aceeași clipă"; simțul moral fiind "virtualmente prezent la toți oamenii, chiar și atunci cînd pare a fi la toți în letargie"¹⁹.

¹⁷ Vladimir Jankélévitch, *Paradoxul moralei*, traducere de Janina Ianoși, Editura Echinoc, Cluj-Napoca, 1997, pp.46-49.

¹⁸ cf. Aram Frenkian, *Note explicative și comentarii*, în Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filozofilor*, Editura Academiei R.P.R., București, 1963, p.520.

¹⁹ Vladimir Jankélévitch, *op.cit.*, p.10.

În contactul cu *arta muzicii*, prin receptarea veritabilelor făptuiri de gen - de la micile piese instrumentale, pînă la creații simfonice orchestrale -, omul își dă șansa situării în telós-ul lucrării paideice de manifestare a conștiinței nașterii / re-nașterii sale "în clipă", "semnificație hotărîtoare în timp /.../ și în veșnicie", a conceperii importanței "tregerii de la «a nu fi» la «a fi»", așa cum, cu arta sa maieutică, un Socrate ne dă continuu învățătură²⁰. Acumulînd cît mai mult în tărîmul receptării muzicale, ființa umană își asigură o educație elevată ce-i va îngădui desăvîrșirea personalității, realizarea și afirmarea în libertate și demnitate, bucuria de a fi în această lume - mult prea supusă artificializării, superficialității, căderii în derizoriu, risipirii. Și, această izbîndă se datorează în bună parte *ethosului muzicii* - fapt care ne-a condus la construirea unui concept, instrumentabil în întreg spațiul filosofiei artei muzicii, *meloeticul*. În temeiul lăuntric, în substratul de fond al creației artistice muzicale, dincolo de fluxul sonor empiric, de imaginea-gîndire pusă în formă, sălășluie un anume *ethos*, ca manieră de a fi / a deveni a omului în lume. Concept generic, *meloeticul* este un ansamblu complex și armonios, în care componentele: *melosul* (din gr.μελος = melodie, cîntec; melos) și *eticul* (din gr.ηθικη = morală, moralitate; ceea ce ține de etică, vizînd, aici, în principal, sistemul valorilor etice, cu tensiunea contrariilor, dar și cu împăcarea într-un superior nivel de realitate) coexistă într-o unitate structural-dinamică, integratoare, ce le potențează valențele prin recunoașterea identității fiecăreia în parte, precum și în ce privește relația dintre ele pe de o parte, dintre ele și întregul născînd pe de altă parte. Un asemenea demers hermeneutic asupra interferenței de esență a 'operei de artă muzicală' și a unui bogat areal al 'valorilor morale', propriu-zis de argumentare a "*meloeticului*" își va fi găsinđ sprijin în îndelungata istorie a muzicii, pornind de la 'teoria ethosului muzicii' elaborată de gînditorii Eladei - cu îndreptățire pomenite în contextul de față, date fiind răsfrîngerile ei în întreaga evoluție ulterioară a teoretizării muzicii și în dezvoltarea unor semnificative concepții conturate în vechea triadă: 'mimesis-catharsis-poiesis', cu resorturi paideutice, pe potriva artei sunetelor armonioase²¹. În atare orizont, exprimăm convingerea - izvodită din cunoașterea 'din interior' a muzicii, din studierea nemijlocită a acesteia, completate de o vastă experiență de ascultător / auditor muzical - potrivit

²⁰ Søren Kierkegaard, *Fărîme filosofice*, traducere de Adrian Arsinevici, Editura Synposion, Iași, 1993, pp.37, 29, 36.

²¹ A se vedea Carmen Cozma, *Meloeticul. Eseu semiotic asupra valorilor morale ale creației artistice muzicale*, Editura Junimea, Iași, 1996.

căreia *referențialul etic* îndeplinește chiar o funcție ontic-ontologică de asigurare a existenței și de conferire a valabilității, de susținere și justificare, de fundament în 'darea de sens' și dăinuirea operei de artă muzicală. În consecință, se va fi înregistrând marea izbândă a efortului general paideutic: formarea de caractere (scop întru care, cu deosebire, instituțiile educaționale trebuie să-și aducă aportul; chiar și numai ca inițiatoare de 'educație permanentă'). În centrul atenției este activarea existenței umane în dimensiunea spiritului, căreia o pedagogie a artei, în genere, i se consacră. Și, după cum observă un promotor al curriculum-ului educației literar-artistice, în prim-plan este caracterul specific al unui demers care are ca finalitate formarea la subiectul receptor a unor "atitudini fundamentale", modelarea sa ca fiind "capabilă să integreze opțiunea individuală cu valorile și imperativele general-umane", devenirea sa - la urma urmelor - ca "subiect al actului de creație artistică și al procesului pedagogic"²².

Firește, *valențele formative ale receptării muzicii* depind de capacitatea personală de 'trăire' în care se recunoaște fiecare subiect. Firește, fiecare își are propria capacitate de a primi și de a răspunde ofertei ce i se face prin creațiile muzicale audiate, dovedind variate tipuri, grade, niveluri de sensibilitate, apreciere, meditație... Dar, ține de forța unică a muzicii acea 'întâmplare' majoră în ordinea existenței umane - în limbaj hermeneutic -: "apropierea", ca sinteză a relevării 'textului artistic' și surprindere a semnificației, interpretare și înțelegere a operei muzicale (aici), în jocul 'fenomen-esență'; și, mai departe, influențarea subiectului receptor care se va fi modelând în ansamblul dispozițiilor și trăsăturilor afectiv-intelective și volitive, atitudinal-comportamentale, de reușită întru proba, în timp, a unei autentice 'înțelepciuni a vieții' ca 'artă de a trăi', fiind în stare a participa la crearea unui "climat *etic*" - nimic altceva decât climatul favorabil progresului (iar nu regresului!) uman, atât de supus întrebării, în condițiile actuale în care omul se alienează cu dezinvoltură de o cuvenită sacralitate a vieții; și, inevitabil, de o etică minimală și o pedagogie pe măsură; de-ar fi să menționăm, numai, cele "șapte amenințări" la adresa eticii sintetizate de către eminentul universitar de la Cambridge, Simon Blackburn drept: "moartea lui Dumnezeu, relativismul,

²² Vladimir Pâslaru, *Repere metodologice pentru elaborarea unui curriculum al educației literar-artistice*, în vol. *Tehnologii educaționale moderne, III, Cercetarea pedagogică*, coord.: Virgil Mândăcanu, IEP Știința, Chișinău, 1994, pp.126, 127.

egoismul, evoluționismul, determinismul și zădărnicia, revendicările iraționale, falsa conștiință²³.

În acord cu deschizătorul de drum într-ale unei "meta(trans)psihologii muzicale", Ion Gagim²⁴, subliniem ideea-intuiție conform căreia: "A trăi muzica înseamnă a te afla sub imperiul legilor ei supreme. /.../ Spiritul se deschide Armoniei"; ca "ființare-împlinire", actul muzical își găsește corespondent în valoarea-principiu-ideal: 'iubirea' - absolutul etic în care se valorizează *umanul*.

Audiția muzicală, prin generoasa-i ofertă, se constituie - îndrăznim a spune - într-o extraordinară metodă psiho-socio-cultural-morală, pedagogică, dată fiind funcția de comunicare-semnificare pe care o activează (probabil, mai mult decât oricare formă în care aceasta se materializează). Un dialog total al 'omului în-sine și cu-sine', modulat pe 'asemănare-alteritate' se petrece prin relaționarea particulară a ființei sale cu universul artistic sonor - univers ce izbutește mai mult chiar decât filosofia, îngăduind omului nu doar "să cunoască adevărul", ci "să-l trăiască"²⁵.

Depinde de asumarea responsabilității din partea formatorilor (din instituțiile abilitate) de a gândi și de a pune în practică strategii educaționale adecvate trezirii și cultivării, mai ales în copii și adolescenți, a dorinței și bucuriei pentru receptarea muzicii; a *muzicii de artă*! Să deslușească și să organizeze demersul paideutic prin chiar valorificarea conținutului etic hedonist - în sensul cel mai favorabil, benefic, util pentru ființa umană; cu suport în chiar ethosul *muzicii* - *αρμονία* / *ármonía*, cum a fost ea desemnată la începuturi, atunci când și miza ei educațională era mare; căci, era în strânsă legătură cu idealul socrato-platonian și aristotelic al 'conștiinței ca virtute' și al unei 'practici a virtuții' de către omul-ființă rațională.

Un efort evident solicitant se cuvine a fi făcut de către agentul educației muzicale - principal factor în stare a inocula în elev / student 'plăcerea' etico-estetică pe care arta muzicii o poate da, prin intermediul audițiilor muzicale concepute și derulate prin ascultarea creațiilor consonante total cu categoria morală a 'kalokagatheia'-ei. Iar aceasta, cu atât mai mult cu cât spațiul social contemporan poartă pecetea unui hedonism - dar, atât de înstrăinat de înțelesul filosofico-moral! -, individul

²³ Simon Blackburn, *Ethics. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2003, pp.9-48.

²⁴ Ion Gagim, *Dimensiunea psihologică a muzicii*, Editura Timpul, Iași, 2003, p.264.

²⁵ Idem, p.266.

fiind chiar agresat de o multitudine de pretinse 'plăceri', cît mai atractive, de moment, la îndemîna, derutante. De unde, și nevoia acută a unei cunoașteri și a celeilalte fațete a 'plăcerii', în tradiția cirenaic-epicureică, sub semnul 'înțelepciunii'; numai astfel ajungînd a putea *alege* - actul de început al oricărei morale! - în cunoștința de cauză și cu răspundere pentru urmările unei atare probe de libertate.

Între naștere și moarte biologică, prin deschiderea către excepționalul univerts artistic muzical, omul poate itinera, în mod decisiv, calea *devenirii* sale *umane*, în direcția Binelui, a ordinei, echilibrului, armoniei, a creației dătătoare de sens vieții - inclusiv a creației-de-sine -, întru o ființare cît mai frumoasă sub semnul valorii etice eudemoniste de veritabilă *paideia* - ce nu poate fi desprinsă de referențialul etic -, pentru a experimenta 'trăirea cea mai bună' în plan strict individual, ca și în acela al împărtășirii-cu-ceilalți într-o lume comună²⁶.

ВОСПИТАНИЕ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ ШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ ИСКУССТВА

HLEBNIKOVA Ludmila
KIEV, UKRAINA

EDUCATION OF PUPILS SPIRITUAL CULTURE THROUGH ART MEANS.

This paper examines the conception of music education in general school worked out by D.Kabalevski, composer and teacher-academician, and directed to forming of pupils musical culture as part of spiritual culture.

MAM have also an important role for music-hall art in Ukraine for describing pain, trouble, hope.

Моему поколению педагогов посчастливилось знать корифеев музыкального воспитания - В.Н.Шацкую, Н.А.Ветлугину, О.А.Апраксину, Н.Л.Гродзенскую, Н.Д.Орлову, Е.Я.Гембицкую не понаслышке, а в течение многих лет общаться, переписываться, дружить. Эти выдающиеся личности - великие энтузиасты разрабатывали в течение многих лет учебные программы для общеобразовательной школы и постоянно критически относились к ним, испытывали неудовлетворенность ими. Они не стеснялись обращаться за советом к молодежи. Помню, как В.Н.Шацкая и М.А.Румер задали и мне

²⁶ cf.E.J.Bond, *Ethics and Human Well-being. An Introduction to Moral Philosophy*, Blackwell Publishers, Cambridge / Oxford, 1996, pp.208-231.

вопрос: как сделать школьные программы интересными для ребят? По молодости, я с легкостью ответила: обучать методом ладовой сольмизации. - "Нет. Это не выход",- ответили великие ученые. «Релятив - это всего лишь частный метод обучения пению. А музыка обладает значительно более широкими возможностями влиять на внутренний мир человека". Но они не успели осуществить реформу музыкального воспитания в школе. Это сделал в начале 70-х выдающийся композитор и педагог Д.Б. Кабалевский, с которым судьба мне подарила 25 лет дружбы и сотрудничества. Оставив кресло профессора Московской консерватории, он полностью занялся разработкой концепции музыкального воспитания в общеобразовательной школе и создал принципиально новую программу, опирающуюся не на виды деятельности, а на три основные типа музыки, которых Дмитрий Борисович образно назвал "тремя китами".

На протяжении многих лет музыкально-педагогической деятельности Д.Б.Кабалевский стремился найти такую педагогическую концепцию, которая исходила бы из музыки и на музыку опиралась, которая связала бы музыку как искусство с музыкой как школьным предметом, а школьные занятия музыкой также естественно связала бы с реальной жизнью. Дмитрий Борисович подчеркивал, что стремился найти такие принципы, методы и приемы, которые помогли бы увлечь детей, заинтересовать их музыкой, приблизить к ним это прекрасное искусство, таящее в себе неизмеримые возможности духовного обогащения человека / Программа по музыке для общеобразовательной школы. 1-3 классы. - М., Просвещение, 1985.-С.6 /.

Музыка и жизнь - это генеральная тема, сверхзадача школьных занятий, которая должна пронизывать все занятия музыкой во всех классах, формируя мировоззрение учащихся, воспитывая их нравственность и душевное благородство / там же, с.14 /.

Важнейшая особенность программы - ее тематическое построение - создает условия для цельности урока, единства всех его компонентов. Тематизм программы - это компас, дающий учителю возможность свободно маневрировать от урока к уроку в пределах темы. Учитель волен заменять одно произведение программы другим, однако оно должно отвечать трем требованиям: быть художественным, увлекательным для детей и педагогически целесообразным.

"Творчески подходя к программе, учитель ни в коем случае не должен разрушать ее тематическое построение, потому что

последовательное развитие тем - основа основ данной программы" / там же, с.6/. Каждая тема является "кирпичиком" в построении величественного здания музыкальной культуры школьников.

Концепция Д.Б.Кабалевского отличается стройностью и логичностью построения. Она требует от учителей перестройки методического мышления, широты знаний и высокой культуры. Под влиянием учения Кабалевского учителя впервые начали задумываться о сути музыки, понимать ее глубину.

Когда ученик не просто поет или слушает музыку, а размышляет и переживает ее, он через музыку входит в жизнь, постигает нравственные идеалы. И таким образом в школе рождается, воспитывается и утверждается эстетическая культура личности.

Концепция Д.Б.Кабалевского способствует не только созданию яркого эмоционального урока музыки, но и воспитанию самого учителя как человека творческого, который "должен любить музыку как живое искусство, ему самому приносящее радость, он должен относиться к музыке с волнением и никогда не забывать, что нельзя вызвать в детях любовь к тому, чего не любишь сам, увлечь их тем, чем сам не увлечен" / с.28/.

На уроке музыки важна прежде всего душевность, добрая аура. Учитель должен обладать музыкальной культурой, исходящей из его духовного мира, чтобы он умел не просто проникать в музыку, а вскрыть ее воспитательный потенциал, ее нравственную идею, добиваться не формальных ЗУНов, а следить и выявлять в ребенке развитие его духовной сферы под влиянием музыки, чтобы музыка касалась его сердца и души, т.е. прежде всего, будила эстетические чувства. / "Хорошо видит только сердце. Самого главного глазами не видно". Антуан де Сент Экзюпери/. Отметим, что этого необходимо достигать с раннего детства, - иначе можно опоздать. Современные дети более рациональны, чем их сверстники 20-30-летней давности. Они считают высшей ценностью деньги, очень заняты собой и нет у них былого чувства сострадания другому человеку.

Сегодня не только народ Украины переживает за маленькую героиню с Харьковщины пятилетнюю Настю Овчар, спасшую ценой своей жизни двухлетнюю сестричку. В беседах с учащимися очень важно достучаться до их сердец: были бы они способны не убежать из охватившего дом пожара, а подумать о спасении малютки в другой комнате, старательно одеть ее, чтобы огонь не коснулся нежного тельца, а самой на 80% обгореть?!

Разделяем озабоченность Л.В.Школяр о недооценке духовной основы музыкального образования - его "внутреннего, личностного слоя, одухотворяющего опыт общения с искусством" / Музыкальное образование в школе. -М., 2001. -С, 218 /. Зачастую учителя формально работают, как выражался Д.Б.Кабалевский, "проходят" темы программы: учащиеся определяют и характер музыки, и интонацию, и жанр произведения, и его построение, но сама музыка не затрагивает струн сердца воспитанников.

Поэтому уже в I классе в беседе с ребятами устанавливаем, что в музыке, как и у человека, есть пульс, что в ней тоже бьется сердце, - значит, она живая. Подобно человеку, умеет говорить, но у нее своя, особенная речь, которую надо научиться понимать. Постепенно дети постигают, что, как все живое, музыка тоже рождается из маленького зернышка-интонации, которая развивается и приобретает определенную форму.

Много усилий приходится приложить, чтобы дети "пожалели" ту же перепёлочку или другого персонажа песни. И если первоклассники быстрее откликнутся на просьбу учителя "спеть ласково", то подросткам это намного сложнее. Это отражается и на их исполнении, в котором недостает эмоциональности и душевности.

С целью духовного воспитания в любом произведении стремимся установить нравственный стержень и совместными размышлениями довести до сердца каждого учащегося. Так, проникаясь темой "Преобразующая сила музыки", слушая сказки разных народов, в которых музыка является главным действующим лицом, подростки почувствуют ее силу. Яркой иллюстрацией темы является норвежская народная песня "Волшебный смычок", в которой бедный скрипач не отдает скрипку за амбар зерна богачу, потому что она нужна не только ему: под звуки его скрипки "веселится народ, танцует, играет, смеется, поет". Музыка способна остановить зло, заставить ребенка заглянуть в себя самого.

Консервативно настроенные учителя часто сетуют на отсутствие в программе раздела "Нотная грамота". Действительно, учащиеся не пишут нот и скрипичных ключей, не строят теоретически интервалов, которые никогда не поют. Д.Б.Кабалевский подчеркивал, что для ребят не должно существовать никаких правил и упражнений, отвлеченных от живой музыки, требующих заучивания и многократных повторений. В музыке, говорил педагог, запомнить можно только то, что понято и эмоционально

прочувствовано. Но с первых уроков учитель учит учащихся музыкальной грамотности, что значительно весомее сухого постижения нотной грамоты, которую со временем дети сами захотят узнать. Но прежде они должны полюбить музыку, а затем проявят интерес к нотной грамоте и в занимательной форме, с помощью песни из американского кинофильма "Звуки музыки" постигнут ее азы. Зато активно будут овладевать музыкальной грамотностью, являющейся аналогом музыкальной культуры.

Типы музыки и формы музыки малыши постигают через собственный опыт / исполняя мелодию то как песню, то как марш, то как польку, то как вальс /, а музыкальные формы стоят самостоятельно, используя знакомые попевки.

При восприятии музыки выясняется: переживают ли дети музыку, испытывают ли определенные чувства, связанные с жизнью, или формально рассказывают о структуре произведения, его средствах выразительности. Эмоциональному восприятию музыки помогает передача в пластике /свободном дирижировании / характера музыки, в рисунке / или в цвете/ - состояние души ребенка.

Духовное самовыражение личности проявляется и в процессе инсценизации произведения,

Музыка сопровождает человека всю жизнь, но затрагивает ли она его душу? Посредством наводящих вопросов выясняется: вызывает ли данная музыка чувства, которые учащиеся уже когда-то переживали? Какие? О чем рассказывает музыка? Какие воспоминания навеивает? Как влияет на душу? Сколько в ней образов? К какому жанру относится? В какой форме написана? Какой известный композитор мог написать такую музыку?

В Украине действующая программа «Музыка» строится на концепции Д.Б.Кабалевского и полностью сохраняет её тематизм. Однако воспитание учащихся происходит на основе украинской национальной культуры, целенаправленно используется музыкальный фольклор. Украинская народная песня раскрывается детям как часть жизни народа, как целостное явление и неувядаемая краса его духовной культуры; входит в музыкальное сознание детей, как живое, волнующее искусство, а не как романтическое наследие, перед которым следует кланяться. Учащиеся поют, инсценируют музыкальный фольклор. И всё же мы очень отстаём в знании народных песен от японцев, владеющих сотнями народных песен, которые обязаны исполнять при вступлении в вуз.

Чувство красоты родного края, материнской песни, народного искусства, чувство гордости за свой народ, национальную культуру сочетается с воспитанием любви и уважения к культуре других народов. Искусство разных народов постигается по принципу сходства и различия с украинским мелосом.

Бесспорен огромный вклад Д. Б. Кабалевского в музыкальную педагогику и развитие музыкальной культуры как части духовной культуры школьников. Лучшие учителя Украины верны памяти Великого Учителя, свято претворяя в жизнь его талантливую концепцию.

Однако сейчас создаются новые авторские коллективы, которые считают её устаревшей, поэтому предлагают «новый» тематизм программы, искажающий идеи Дмитрия Борисовича.

Одновременно разрабатывается программа и учебники интегрированного курса «Искусство» (1 – 8 классы), который «строится на основах полицентрических интеграций художественных знаний, отражающих реальный полифонический образ мира» («Мистецтво та освіта». 2004, № 1 с.3). Это интересный и заслуживающий внимания курс, но если бы он вводился не с 1, а с 9 класса, когда учащиеся достигли определённого уровня эстетической и духовной культуры, певческих и художественных навыков на уроках музыки и изобразительного искусства! Волнует и другое. В соответствии с учебным планом ныне на уроки музыки и изобразительного искусства отводится по одному часу в неделю, т.е. в общем 2 часа. А с введением интегрированного курса «Искусство» Министерство образования и науки может оставить один час в неделю. Неизвестно: что в результате выиграет школа и дети? И выиграют ли вообще?!

До сих пор музыка и изобразительное искусство относятся к числу второстепенных предметов. Хотя экспериментально доказано, что увеличение часов на дисциплины эстетического цикла повышают успеваемость учащихся по математике и другим «основным» предметам...

А Дмитрий Борисович так мечтал о том времени, когда учитель в школе будет с гордостью говорить: «Я учитель музыки! Я учу детей музыке!»

С белой завистью относимся к японцам, которые с раннего детства развивают чувство прекрасного, развивают духовную культуру. Они не только знают сотни народных песен, но и

проникнуты философией поклонения природе. Японское телевидение буквально воспекает свою родную природу. А в Украине с ней нещадно “борются”, уничтожая десятки и сотни гектаров изумительной красоты лесов Закарпатья и Киевщины. Когда-то Шарль де Голь, посетив Киев, назвал его столицей в парке. Сейчас он не узнал бы его – так варварски выкорчёвывают зелёные насаждения в нашей столице: мэру, приехавшему в Киев из глубинки, не дорого его природное богатство. Зато, как грибы, вырастают многочисленные уродливые здания, напоминающие початки кукурузы с примитивными башенками, заслоняющими киевлянам вид на шедевры архитектуры – древнюю Софию, Киево-Печёрскую Лавру и др.

Врагом духовности выступают СМИ. Воплощением зла является сегодня телевидение. Оно убивает в человеке (особенно в юном возрасте) всё человеческое и духовное, пропагандируя муки, кровь, смерть, секс. Вроде, не существует человеческих черт, приносящих нормальному человеку настоящую радость и счастье. Это объясняется тем, что телевизионные олигархи часто сами имеют низкий культурный уровень и для них не проблема ради наживы – продать душу дьяволу. Моду воспитывают деньги. Мода на убийства, насилие, секс. Пьянство пропагандируется всеми средствами, растлевающая человеческие души.

Известный кинематографист Юрий Ильенко, выступая на недавнем слушании о кино в Верховном Совете, сказал: “В каждый дом внесли именно ту продукцию, которая отвечает самым примитивным потребностям человека. Живы только две темы: эротика и насилие. Нравственные ценности рухнули в бездну экономических и политических катаклизмов, и начала насаждаться этика вседозволенности”.

“Геноцидом культуры” назвал сегодняшнее её состояние председатель парламентского комитета по вопросам культуры и духовности Лесь Танюк. Естественно, жить без моральных ограничений проще, но это путь к собственному самоуничтожению. “Не сдерживай своих желаний!” – реклама, пропагандирующая вседозволенность и беспредел в поведении.

Смакуя убийства, садизм, СМИ стали воистину школой преступных технологий для молодых людей, - ведь убийца, преступник – герой, которого ничего не останавливает! Детективное чтиво тоже посвящено им. А молодёжь больше ничего не читает.

Классика нынче не в почёте. Недавно по телевидению прозвучали пренебрежительные слова о классиках литературы: “Они когда-то были метрами, а стали миллиметрами!”. Это, с позволения сказать, уровень культуры нынешних “культурных деятелей” новой формации!

Народный артист Украины и СССР, профессор Национальной Музыкальной Академии им. П. Чайковского, Анатолий Мокренко с болью констатирует, что классическое искусство всё более отодвигается на задворки общества под натиском бездумной и примитивной “попсы”, ставшей почти религией широких масс, и особенно молодёжи.

Известный украинский певец пишет: “Человечество в течении веков накапливало сокровища своей духовности для блага, для счастья потомков. Литература, живопись, музыка... Всё лучшее, самое ценное вошло в понятие “классика”, которую необходимо хоть частично принять в собственную душу, чтобы не быть прямолинейно примитивным, т.к. примитивность опасна и для себя, и для других. Потому, что человеку нужен не только практичный ум, но и мудрость жизненная, чтобы человечество не утратило жизненной перспективы и не окончило свой путь самоуничтожением. Уровень современных технологий в паре с низкой моралью чересчур угрожающий” (Культура і життя, 23. 03.05). Талантливый украинский композитор Игорь Поклад утверждает: “Нынешняя украинская эстрада, к сожалению, серьёзно больна как на отсутствие ярких личностей, профессиональных авторов, толковых продюсеров, так и тупым копированием западных дискотечных развлекательных мелодий” (там же).

Практически после Игоря Шамо, Платона Майбороды и Александра Билаша украинская авторская песня утратила свои национальные традиции мелодизма, певучести, поэтичности, целомудрия, задушевности, которые были характерны для песенных шедевров.

Нынешняя эстрадная песня - придаток к танцевальному ажиотажу – бездушность ритма, не позволяющая исполнительской свободы, А. Мокренко называет их сплошными танцами под роботоподобное пение, которое пением трудно назвать, потому что это скорее мелодекламация или скандирование ради соло барабана. Собственно, высокие кондиции певческого голоса и индивидуальности певца здесь не нужны, чем и объясняется, очевидно, бедность современной эстрады голосами. Настоящим

голосам там нечего делать, т.к. настоящие голоса хотят петь, а не быть ритмическим дополнением к барабанной однообразности.

Многие нынешние эстрадные деятели – эдакие “универсалы”, которые создают и “слова” (в большей части бессмысленные: хочу – люблю), и “музыку” (с позволения сказать), и сами “поют” (шепчут, бубнят). И кому после этого нужны композиторские факультеты в консерваториях, Музыкальных Академиях и Союзы Композиторов?! Художественных советов нет, поэтому кто больше заплатит, тот и “звучит” по радио и телевидению. И молодёжь уже так привыкла к такому, извините, шоу-бизнесу, когда под дикие децибелы, световую какофонию, выхлясы полуголых хлопцев и девчат, среди которых пропадает сама песня – фонограмма, что настоящее искусство, тем более классическая музыка им не нужна. Враждебно относятся и к симфониям, операм, народной песне. Так происходит растление молодых человеческих душ! Духовный кризис! Поэтому украинская интеллигенция с надеждой приняла и классический концерт, посвящённый инаугурации нового президента Украины, и его выступление перед миллионным Майданом, где прозвучали и такие слова в его присяге народу: “Вы требуете защитить детей от растления... Мы защитим наше духовное наследие. Вместе с вами я буду неутомимо заботиться о саде украинской культуры, беречь его древние и молодые деревья. Наши корни не дадут ветрам истории погнать нас перекасти-полем. Наша культура заставит мир увидеть нашу неповторимость. Мы будем нацией высокой культуры!”

COORDONATELE CONCEPTUALE ALE EDUCAȚIEI ARTISTIC-ESTETICE ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL GENERAL DIN R. MOLDOVA

PĂSLARU Vlad

CHIȘINĂU, MOLDOVA

CONCEPTUAL COORDINATES OF ARTISTIC-AESTHETIC EDUCATION IN GENERAL EDUCATION FROM REPUBLIC OF MOLDOVA

Artistical-aesthetical Education (AAE) of children in Republic of Moldova is in a process of the theoretical re-conceptualization and practical reformation. This process was provoked by social and political changes from the world and the country, but also by the research in the field done in the last 20 years. The dynamics of changes in artistic-aesthetical education goes through three important stages: reconsideration of literary and artistic values involved in

artistic-aesthetical education. It could be identified with elimination of political-ideological mechanisms from the educational theory and practice; with statal construction and the ethnica and cultural-spiritual re-identification of besarabian Romanian; the development of a nev conception of the artistic aesthetical education, conformed with the literature and art principles, artistic reception and modern educatinal concept; the construction and the curriculum development of artistic-aesthetical education.

The new curriculum development of artistic-aesthetical education places the student in the center of educational process, identified with the personality in formation during the school years of a literature and art receptor. The system of objectives, the contents and regulative principles of art, the poetry language, artistic reception as well as the principles of the modern education – the positive character and freedom in education.

Învățământul general din R.Moldova constituie domeniul vieții publice în care s-au produs cele mai importante schimbări în anii de construcție statală și de re-identificare cultural-spirituală:

- s-a renunțat la conceptul educațional sovietic, acesta fiind substituit consecvent cu un concept educațional modern, centrat pe formarea-dezvoltarea celui educat în contextul idealurilor și valorilor naționale și ale proceselor de globalizare și europenizare a lumii contemporane;

- noul concept educațional, cunoscut și sub denumirea de *Concepția dezvoltării învățământului în R.Moldova*, recunoscut în mod liber la scară națională, s-a materializat în acțiuni strategice definitorii unei reforme globale a învățământului: în construcția și dezvoltarea curriculară, noile manuale și ghiduri metodologice, în elaborarea unei concepții de evaluare școlară, în formarea cadrelor didactice.

Construcția și dezvoltarea curriculară în învățământul general este identificabilă cu însăși reforma învățământului, aceste procese incluzând elaborarea concepțiilor disciplinelor școlare și a unui curriculum de bază, care au re-conceptualizat atât întreg învățământul cât și fiecare disciplină școlară.

În acest context au fost re-conceptualizate și disciplinele artistic-estetice din învățământul general primar, secundar gimnazial și secundar liceal.

Acțiunea pentru constituirea unei noi viziuni de educație artistică și estetică (EAE) a fost provocată de nevoia de a elimina din teoria și practica educației a tuturor instrumentelor de presiune ideologică comunistă, care denaturau în mod acerb esența cunoașterii artistic-estetice și de formare spirituală a omului în contextul valorilor artei și literaturii.

Procesele de teoretizare și metodologizare a EAE în școala generală au fost reorientate în consecință de la reînnoirea conținuturilor și perfecționarea tehnologiilor educaționale la definitivarea unui cadru conceptual în conformitate cu însăși natura artei și a cunoașterii artistice, a percepției artistice și a receptorului de artă.

Deideologizarea învățământului și a EAE însă nu s-a soldat cu vidarea socială a acestora, precum nu s-a întâmplat și o vidare socială a literaturii și artei create / interpretate în perioada de redefinire social-politică, etnică și cultural-spirituală a popoarelor eliberate din imperiul ruso-sovietic. Dimpotrivă, entitățile revigorate au produs noi forme de expresie existențială, manifeste în toate sferele vieții publice, inclusiv în literatură și artă, ca și în EAE.

Re-conceptualizarea EAE a înregistrat trei etape transformatorii:

I. Re-considerarea valorilor literare și artistice ale EAE prin structurarea unor noi conținuturi educaționale, această acțiune constând în special în eliminarea din programele și manualele școlare a textelor literare și muzicale, a lucrărilor de artă plastică ideologizate, a kitsch-ului folcloric etc., și selectarea pentru studiu și receptarea de plăcere a unor opere valoroase din tezaurul artistic național și universal, multe dintre ele puse la index în anii comunismului. Disciplina școlară *Limba și literatura română*, de ex., „pierde” toate textele literare care proslăveau construcția socialistă și partidul comunist, care denaturau adevărul istoric și științific despre identitatea etnică și cultural-spirituală a românilor din spațiul intrariveran Prut-Nistru, completându-și conținuturile educaționale cu opere de Gr.Alexandrescu, I.Slavici, T.Arghezi, L.Rebreanu, M.Sadoveanu, L.Bлага, N.Stănescu, A.Blandiana, etc. În plan științific, se fac cercetări în vederea deducerii din structura valorilor literar-artistice naționale a chipului virtual al cititorului de literatură, la această etapă menținându-se încă viziunea potrivit căreia în formarea artistic-estetică a copiilor și elevilor determinant este obiectul receptării, opera de artă, respectiv, în formarea cititorului determinantă este opera literară, în formarea culturii muzicale – opera muzicală, în cultivarea gândirii plastic-expressive – opera de artă plastică, etc., receptorul fiindu-i recunoscută capacitatea de dezvoltarea a mecanismelor percepției, imaginației, gândirii și creației artistice. Or, esența formării artistic-estetice a ființei umane era recunoscută mai ales în obiectul receptării artistice și mai puțin în personalitatea receptorului.

II. Elaborarea unei noi concepții de EAE prin valorificarea, necondiționată ideologic și politic, a principiilor literaturii și artei, ale

activității receptorului de opere artistice, precum și prin stabilirea / definirea / aplicarea principiilor educației moderne. Expresia teoretică și practică a unor atare sisteme de principii s-a realizat în concepțiile disciplinelor școlare constituente a ariei curriculare *Educație artistică și estetică: Concepția educației lingvistice și literare, Concepția educației muzicale, Concepția educației artistico-plastice*. Toate concepțiile disciplinare de EAE recunosc elevului receptor calitatea de al doilea subiect al operei de artă, procesul însuși de formare a personalității receptorului în anii de școlaritate reprezentând esența EAE, operele literare, muzicale, de artă plastică nemaifiind tratate doar ca valori în sine, ca valori imanente și ca valori construite, recreate prin activitatea elevului receptor. Astfel principiul priorității receptorului (J.Mukařovský), recunoscut ca principiu definitoriu al receptării artistice, completează și dezvoltă cu necesitate principiul libertății în educație, considerat acceptat ca unul fundamental pentru educația și învățământul modern.

III. Construcția și dezvoltarea curriculară a EAE este etapa materializării efective a ideilor educaționale în practica educațională. Document conceptual și instrument principal de activitate didactic-educativă, curriculumul sintetizează cele trei coordonate definitorii ale educației: teleologică (sistemul *ideal-scop-obiective-standarde*), axiologică (sistemul *valori fundamentale ale humanitasului-valori literare și artistice imanente-valori ale receptorului*), identificabilă cu conținuturile educaționale, și tehnologică (sistemul *activități de învățare-metode de predare/învățare/evaluare*). Fiecare din cele trei coordonate este determinată de coordonata epistemologică, responsabilă de fertilizarea acestora cu teorii, concepte, principii, idei, etc. de proiectare și realizare efectivă a acțiunilor de formare-dezvoltare artistică și estetică a elevilor.

Teleologia EAE este centrată esențial pe persoana celui educat – a elevului receptor, cele mai multe obiective, generale și de referință, fiind formulate în termeni de capacități de personalitate a elevului receptor, precum și în termeni de unități de conținut aferente formării competențelor artistic-estetice.

Conținuturile educaționale sunt selectate și structurate pe principii specifice EAE în cadrul disciplinei școlare date și sunt concepute să fie abordate ca valori artistice imanente și ca valori produse / recreate de elevul receptor.

Metodologiile de predare-învățare-evaluare sunt ghidate de ideea de hermeneutică literară și artistică, profesorii și elevii fiind orientați la o conlucrare interactivă în decodarea textelor literare / fluxului sonor al pieselor

muzicale / cromaticii și compoziției operelor de artă plastică și la recrearea mesajului acestora în funcție de propriile experiențe literare și artistice.

Acțiunea cea mai importantă în re-conceptualizarea EAE a constituit-o valorificarea esenței artei și literaturii.

În școala sovietică arta și literatura erau considerate, deși cu mențiunea de „specifice”, simple instrumente de influență educativă, valorificarea cărora (iar în perioada sovietică și crearea lor) trebuia să se facă pe principii ideologice stabilite, care principii nu admiteau operelor de artă decât funcția de reflectare a realității obiective, de natură materială.

Constituirea noului concept de EAE a început prin cercetarea esenței artei și literaturii, stabilindu-se în consecință că acestea nu sunt doar niște accesorii speciale ale cunoașterii și educației, ci reprezintă a doua, după dimensiunea fizică, dimensiune existențială a omului, cea metafizică, numită de I.Kant “lume a suprasensibilului”, în care omul se manifestă și pe care o creează continuu prin capacitatea de autoreflexie. Or, o operă de artă sau de literatură nu sunt doar niște ilustrații artistice ale lumii sensibile, materiale, fizice, ci manifestări ale celei de a doua lumi a omului, a lumii suprasensibilului, a metafizicului, o lume nu numai specifică ființei umane dar și esențială acesteia, deoarece este o lume creată continuu de ființa umană prin activitatea sa cultural-spirituală. Creând opere de artă, omul creează dimensiunea metafizică a existenței sale.

Recunoașterea artei și literaturii ca realitate specifică naturii umane a presupus și recunoașterea existenței / producerii prin artă și literatură a unei altfel de cunoașteri decât cea empirică și științifică – *cunoașterea artistică și estetică*, realizată prin fenomene ale percepției (artistice), imaginației (artistice), gândirii (artistice și estetice) și creației (artistice și estetice).

Cotitura definitivă însă, realizată în plan teoretic în constituirea noului concept de EAE, a fost recunoașterea receptorului ca cel de al doilea subiect creator al operei de artă, considerat de unii autori (Șt.Lupașcu, J.Mukařovský, C.Radu) chiar mai important decât autorul. Ideea este exprimată de *principiul priorității receptorului de artă*, care îi recunoaște acestuia nu numai capacitatea de a cunoaște (receptare/interpretare adecvată) opere de artă, dar și capacitatea implicată de a participa efectiv la re-crearea operei de artă în procesul receptării/interpretării acesteia. Conform acestui principiu, opera de artă ca și cum n-ar exista în afara receptorului ei.

Funcția receptorului de artă – care este determinată congenital, omul reprezentând unica ființă aptă să creeze și să recepteze frumosul artistic –

este dublu-unitară: de a decoda mesajul operei prin descifrarea elementelor limbajului poetic (artistic), adică de a descoperi *valoarea imanentă* a operei, și de a adăuga operei de artă o valoare proprie, numită *valoare in actu* (datorită faptului că este creată în procesul receptării), sau *valoarea adăugată*, *valoarea receptorului*. Esența producerii valorii operei de artă constă deci tocmai în faptul, că, spre deosebire de lucrurile și fenomenele lumii fizice, existente independent de conștiința și voința omului, deci ca lucruri *date* și cunoscute empiric și științific, se realizează exclusiv prin activitatea umană. Dar și activitatea umană de producere a operelor de artă nu poate fi realizată de un singur subiect (individual sau colectiv), ca să se poată afirma că opera de artă există prin sine ca orice alt lucru al realității obiective, ci neapărat este realizată de doi subiecți (individuali sau colectivi): autorul și receptorul.

Astfel se descoperă o calitate principial nouă a elevului antrenat în cunoașterea operelor de artă – aceea de al doilea creator al acestora -, căci imaginile create de autor, trăirile și stările sufletești ale personajelor, „starea de cânt” (I.Gagim) și „starea de poezie”, tablourile și peisajele create prin cuvinte, sunete, culori, etc. nu pot exista ca fenomene artistice altfel decât fiind re-construite, re-create de percepția, imaginația și gândirea artistică a elevului receptor. Prin urmare, predarea-învățarea artelor și literaturii în școală nu se reduce nicidecum la „explicarea mesajului” sau, și mai rău, a „conținutului” operei de artă, ci îl implică pe însuși elevul receptor în construirea, edificarea personalizată a mesajului poetic. În acest context, noțiunea de conținut este mai puțin potrivită pentru definirea operei de artă și a receptării acesteia, căci opera de artă „nu conține” ceva, ca în cazul lucrurilor cunoscute științific, ci *sugerează* imagini, acțiuni, stări sufletești, provoacă gânduri, idei, emoții estetice, etc.

Se modifică esențial și funcția primului subiect al educației, a profesorului școlar, care nu mai este un erudit care explică și „traduce în cuvinte simple” imaginile și sensurile operei de artă, ci este un facilitator al procesului de decodificare a semnelor și simbolurilor, de re-creare – personalizată! - a imaginilor, tablourilor, ideilor, stărilor afective, etc., etc. codificate de autorul operei în semne, sunete, culori, forme... Or, misiunea profesorului școlar modern de literatură, a profesorului de educație muzicală, a profesorului de educație artistico-plastică este nu numai să-l ajute pe elev să cunoască specificul artei și literaturii pentru o percepție independentă cât mai adecvată a *valorii imanente* ci și să-l ajute să producă *valoarea in actu* a operei de artă, adică s-o completeze, de fapt, s-o

facă să existe ca atare prin re-crearea valorii imanente și prin crearea valorii receptorului.

O misiune mai umană educația n-a avut vreodată, căci abia azi, prin re-conceptualizarea educației artistic-estetice, libertatea umană – cea mai năzuită dintre valori! – are șanse reale să fie un vis realizat prin convertirea omului comun în omul artist, omul care creează și percepe frumosul artistic.

EDUCAȚIA SPIRITUALĂ ÎN CONTEXTUL TEORIEI EDUCAȚIEI

STUPACENCO Lidia
BĂLȚI, MOLDOVA

SPIRITUAL EDUCATION IN THE CONTEXT OF THEORY OF EDUCATION

In the article “Spiritual education in the context of theory of education” the author highlights the problem of ignoring the complexity of theory of education and ignoring of the epistemological status of this theory. The author tries to determine the place and the role of spiritual education that was considered the part of moral education till now.

Analizînd experiența personală în domeniul predării pedagogiei, menționăm că pe parcursul secolelor pedagogia s-a format ca o știință cu obiectul său de studiu – educația. Structura pedagogiei este determinată de patru compartimente: Bazele generale ale pedagogiei; Teoria instruirii și a învățămîntului sau didactica; Teoria și metodică educației; Istoria pedagogiei.

Ne vom referi la teoria educației. În literatura pedagogică, îndeosebi cea “de școală” (manuale, cursuri), teoria educației are un conținut limitat – laturi ale educației. Se ignoră complexitatea domeniului vizat, se ignoră statutul epistemologic al teoriei.

În viziunea noastră, teoria educației este în același timp o teorie științifică filozofică cu deschidere spre practica educațională.

Termenul teorie provine din grecescul “theoria”, care înseamnă “meditație, contemplare”.

În Antichitate, “teoria” desemna contemplarea lumii, în Renaștere, “teoria” a desemnat o creație a spiritului uman.

În epoca modernă “teoria” și-a asumat caracterul științific. Sensul curent al termenului “teorie” este acela de “sistem de propoziții logic

organizate care sintetizează o anumită cantitate de informații referitoare la un domeniu al realității, pe care îl descrie și îl explică”.

“Teoria” este un sistem de cunoștințe bine fundamentate logic și confirmat în practică.

Teoria este forma superioară a cunoașterii științifice. La baza formării și dezvoltării teoriei științifice se află cerințele fundamentale ale logicii dialectice, în conformitate cu care sunt elaborate teoriile științifice – sisteme de cunoștințe temeinic argumentate, consecvente din punct de vedere logic, care reflectă însușirile, cauzele și legitățile, ce determină funcționarea și dezvoltarea unor fenomene și procese, a unui oarecare domeniu al realității. Nucleul fiecărei teorii, elementul ei de bază îl constituie legitățile, care sînt formulate în cadrul acestei teorii.

Teoria educației, în viziunea noastră, reflectă însușirile, cauzele și legitățile ce determină dezvoltarea și funcționarea integrală a educației din perspective multiculturale și interculturale. Ea arată complexitatea dimensiunii educaționale a condiției umane.

În contextul teoriei educației noi vom încerca să determinăm locul și rolul educației spirituale, care în literatura de specialitate și în practica educațională este abordată ca parte componentă a educației morale.

O să facem mai întâi unele precizări conceptuale. Conceptul spirit este bogat din punct de vedere semantic. Conceptul este folosit în numeroase sintagme: “a crede în spirite”, “a fi spiritul epocii”, “a fi spiritul secolului”. Este luat ca reper spiritul unui text (literar, filozofic), al unei reviste, al legii. Manifestăm spirit de revoltă, critic, analitic, de echipă, de clasă. Ne remarcăm prin spirit practic, pozitiv, aventurier. Acționăm din spirit de solidaritate sau din egoism, în spiritul tradițiilor, în spiritul familiei. Ne distingem sau nu prin noblețe, justiție, luciditate, profunzime sau mediocritate. Influențăm sau manipulăm spiritele, formăm, în sens benefic, spiritele altora.

Sensurile semantice primare ale cuvîntului spiritus sunt: suflare, respirație, entuziasm, suflet.

În sens biblic, spiritul este suflarea lui Dumnezeu: Spirit pur, absolut, principiul vieții, Dumnezeu însuși.

În sens teologic general, spiritul este ființa necorporală, neîntrupată, duhul sfînt.

Lumea divină este nemuritoare, veșnică. Spiritul universal guvernează lumea sensibilă și suprasensibilă.

În sens filozofic, spiritul este realitatea gândirii, opusă existenței sensibile, este principiul ideal al existenței. Spiritul este elementul conștiinței individuale și conștiință obiectivă cu existență autonomă.

În sens bio-psihiologic, spiritul este suflare, suflu vital, principiu al vieții psihice, al vieții intelectuale, aptitudine și atitudine, entitate psihică. Ca principiu al vieții psihice, spiritul dă conținut și formă cunoașterii, trăirii afective, conferă profunzime, subtilitate. Spiritul este principiul gândirii, al vieții intelectuale, în general detașat de simțuri, o particularitate distinctă a inteligenței, a gândirii. Spiritul este aptitudinea ce dă valoare vieții intelectuale, morale și estetice.

Spiritualul are sensurile de capacitate – forță, putere intelectuală, rațională, morală, psihică – de însușire. A fi spiritual înseamnă a avea forța de a se remarca, de a influența, de a-ți forma discipoli.

Spiritualizarea este acțiunea și rezultatul de a te situa pe înălțimi create de realizarea gândirii și imaginația de creatori.

Spiritualitatea semnifică creația. Produsul spiritului este cultura.

Ce este educația spirituală?

Educația spirituală este procesul, acțiunea și rezultatul dobândirii unui nivel elevat de existență, exigență în cultură și existență în harul divin. Educația spirituală este procesul de transmitere și asimilare a experienței de viață spirituală - culturală – religioasă, de comunicare cu Dumnezeu, este spiritualizarea ființei somato-psihiice, spiritualizarea corpului, muncii, voinței, sentimentelor, atitudinilor și facultăților morale este rezultatul modului cultural-religios de a trăi.

Educația spirituală are ca scop fundamental dezvoltarea armonioasă a ființei și dobândirea unui mod mareț de a fi, de a trăi, de a cunoaște, de a comunica.

Reeșind din acest scop, educația spirituală tinde spre realizarea obiectivelor:

- Dezvoltarea maximă a originalității specifice a individului (trup sănătos, minte clară, puternică, controlată, intelect rafinat, voință puternică, inimă iubitoare);

- Devenirea individului ca receptor, producător și creator de valori culturale;

- Îndumnezeirea sau înnduhovnicirea omului, transformarea lui prin Cuvântul divin.

Vom menționa conținutul educației spirituale propus în corespundere cu obiectivele nominalizate.

Pentru dezvoltarea maximă a originalității specifice a individului se prevede: spiritualizarea corpului, spiritualizarea minții, voinței, sentimentelor; armonia gândurilor, dorințelor, aspirațiilor; dobândirea stării de deplină libertate; formarea și dezvoltarea capacității de acțiune (decizie, implicare și angajare); formarea capacităților de comunicare; dobândirea facultăților morale (altruism, caritate); dobândirea stărilor de conștiință exprimate în idealuri, creație; - dobândirea modului de comportare elegantă, rafinată.

Pentru devenirea individului ca receptor, producător și creator este binevenit așa un conținut:

- asimilarea valorilor culturii; stimularea capacităților creatoare; stimularea capacităților de percepere, înțelegere a semnificației valorilor culturii; formarea și dezvoltarea atitudinilor de cunoaștere; formarea și dezvoltarea capacităților de exprimare de sine prin creația științifică, tehnică, artistică; formarea atitudinilor de responsabilitate morală față de destinația descoperirilor științifice, operelor de artă; dezvoltarea competențelor de cunoaștere, înțelegere a lumii, formarea atitudinilor de apreciere și ierarhizare a valorilor; perceperea, acceptarea și înțelegerea mediului socio-cultural; pluricultural, intercultural.

Pentru îndumnezeirea sau înduhovnicirea omului se propune:

- transformarea omului prin Cuvînt – cuvîntul lui Dumnezeu, cuvîntul lui Isus Hristos; formarea deprinderii de comunicare cu Dumnezeu prin rugăciune, meditație; conducerea omului spre virtute; îndrumarea vieții omului după principii și reguli pentru făptuirea Binelui în viziune creștină; cunoașterea și aplicarea în viață a legilor morale exprimate în cele zece porunci din Vechiul Testament; cunoașterea, asimilarea și exprimarea datorii către sine, către semenii, față de autorități, față de patrie, față de Dumnezeu, față de Biserică.

Vom prezenta mai profund unele idei în vederea realizării primului din obiectivele menționate: educarea inimii, despre care primii creștini spuneau: “Deschide inima pentru Dumnezeu”. Pentru spiritul omului inima este nu numai concentrarea sentimentelor, trăirilor, inima este centrul, care le adună și le reface.

Dragostea este una din funcțiile spiritului, acea forță, care îl îndrumază pe om. Prin intermediul inimii vorbim cu Dumnezeu.

Mulți filozofi din trecut arată că inima reprezintă organul fundamental al gândirii. Sf. Augustin spunea că noi cunoaștem în aceea măsură lumea în care măsură o iubim.

Prin toate căile posibile trebuie dezvoltată sfera emotivă a copilului, intuiția lui. O atenție deosebită trebuie acordată educației sentimentului de iubire pentru Dumnezeu.

Bibliografie

1. Binet, Alfred. *Sufletul și corpul*. Trad. de Leonard Gavrilu. București, 1986. - 259 p.
2. Brinster, Philippe. *Terapia cognitivă: Pentru schimbarea gândurilor negative care ne perturbă comportamentul*, traducere de Liliana-Emilia Rusu. București: Editura Teora, 1997. - 184 p.
3. Evdokimov, Paul. *Îndoirea spiritului*. Trad. de Magdalena Mărculescu-Cojocea. Târgoviște: Editura Pandora, 1997. - 214 p.

ДУХОВНОСТЬ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ

MASEJNIK Valentina
MÜNHNEN, GERMANIA

THE SPIRITUALITY AND THE MUSICAL EDUCATION

The author of the article is distissquished of some ideas of the book Ion Gagim „Omul in fata Muzicii“ whose realisation has a fundamental meaning for the progress and development of the spirituality,like the inseperable part of the inner world of the human beeing.

Music,the peculiar language of the human soul with the universe and the opposite and musical education,like the way of forming the high level of man's culture of listening,are the most perspective factors in the process of the enrichment of his spiritual culture.

It is necessary to create the new system of the psychological and pedagogical cooperation „teacher-pupil“ with the intention of unrevering and perfection of the spiritual potential of the personality.

Проблемы эстетического воспитания с древнейших времен были в центре внимания ученых, философов, педагогов. Написаны сотни трудов, сделано не мало судьбоносных открытий. Однако закономерным является и то, что к этим проблемам возвращаются вновь и вновь. Меняется время, вместе с ним человек и его мышление. С одной стороны ему надо соответствовать своему времени, с другой - влияя и преобразуя мир, человек создает предпосылки для его нового, более прогрессивного, витка развития. Следует ли говорить, что основное бремя трудностей ложиться на подрастающее поколение. Вопрос в том, сможет ли оно не только стать эквивалентным требованиям современного мира, но и

продвинуть его вперед. Создавшееся же положение в современной школе в этом смысле нельзя назвать даже удовлетворительным. Более того, оно вызывает справедливые опасения у педагогов и тех кто, так или иначе, несет ответственность за судьбу детей. Следует сказать, что в настоящее время не только в Восточной Европе, но и в Западной, в частности в Германии, не менее озабочены состоянием дел в современной школе. Это ясно прослеживается в активизации требования необходимости ее реформирования. Новое тысячелетие требует и новых подходов к решению вышеобозначенной проблемы. Еще немецкий поэт, ученый, философ Гёте говорил: «Недостаточно - знать; нужно также применять. Недостаточно - хотеть; нужно также делать».

5 лет тому назад вышла в свет книга профессора Иона Гажима “*Omul în fața muzicii*” (“Человек и музыка: лицом к лицу”)²⁷. Спустя два года я перевела её на русский язык, так как русскоговорящие педагоги не имели возможности ознакомиться с её содержанием. Насколько мне известно, не имеют они её и сейчас; по объективным причинам перевод остался неопубликованным.

Итак, с какой целью я сделала перевод? Прежде всего, потому, что автор книги выдвигает в ней идеи, даёт им научно-философское, психолого-педагогическое обоснование, которые сегодня актуализировались до уровня необходимости их выявления и определения концептуальных положений для их реализации.

Вот некоторые из них:

- Человек проживает одновременно две жизни: одна - внутренняя, невидимая в обычном для него понимании, другая - внешняя, видимая, проявляющаяся в действиях, речи, поступках. Внутренняя жизнь - это духовный мир человека и даётся он ему от рождения, от Бога, как сама жизнь. Человек взрослеет, изменяется - меняется и его духовность: со знаком плюс или минус - всё зависит от уровня его *духовной культуры*. Сам собой напрашивается вопрос: зависит ли этот уровень от воспитания? Ответ однозначен - да, но... Результат будет малоутешительным, если воспитание будет совершаться традиционно-устаревшими принципами, методами, приёмами, средствами, направленными на усвоение, запоминание и воспроизведение готовых установок. Человек становится духовным не через соблюдение каких-либо правил, законов, а через умение познавать

²⁷ Gagim Ion. *Omul în fața muzicii*. Presa universitară bălțeană. Bălți, 2000.

себя, вслушиваться в свою душу, слышать её голос, оценивать её порывы и «совершенно согласовывать себя с гармонией мира».

- «Смысл существования музыки заключается в создании глубоких, духовных связей вечности с человеком».

- «...Среди других искусств музыка более адекватно передаёт движение (жизнь) души. И как может быть по другому, если музыкальный звук содержит в себе в сжатой форме основные элементы мироздания, несущие смысл как всего макрокосмоса вне нас, так и микрокосмоса внутри нас: движение, энергию, ритм, темп, пульсацию - вибрацию, равновесие, гармонию».

- «...Она заставляет нас чувствовать особенной внутренней интуицией и охватить своеобразным внутренним мышлением те чудо - тайны, скрытый смысл которых не подчиняется логическим умозаключениям и которых другой язык и другой образ мышления не может обнаружить.»

- «Музыка есть ниспровержение законов земного притяжения. Место её тяготения - небо, а не земля. Музыка есть абсолютное олицетворение Души, которая также стремится к небесам. Музыка объединяет Землю с Небом и Человека с Божеством. Она перемещает нас в мир, где мы сливаемся с самим собой и с Вечностью. Она есть Модель превращения человека из Материи в Душу».

- «И всё же в музыке остается многое вне нашего понимания, может быть самое главное: соотношение музыки с глубиной человеческой души. И если более-менее достаточно разъяснены эстетический, художественный, музыковедческий аспекты звукового искусства, то менее выясненными остаются его истинный философский аспект, и особенно – истинный психологический».

Далее автор книги задаёт вопрос: «Не заблуждаемся ли мы когда, опьянённые её внешней красотой, которая затрагивает часть, опять-таки внешнюю, нас самих, думаем, что это действительно является тем, что пытается музыка рассказать на самом деле? Действительно, слушая музыку, *слышим* ли мы её?» И сам же отвечает: «Дар проникать в скрытые тайны звуковых посланий, слышать сопряжённость звуков, слышать молчание музыки не приходит сам по себе». Необходимо создать новую систему психологического, духовного общения с музыкой, когда слушание музыки истинно становится активным процессом, сопряженным и творческим. Важно заметить, что говоря о слушании музыки, речь идёт не только о виде музыкальной деятельности. Речь идёт о формировании умения

слушать и слышать музыку, когда нужно активизировать все духовные и интеллектуальные силы нашей души и направить их на познание, прежде всего, своего Я и окружающего мира. Умение слушать и слышать «умом сердца», умение включаться в слушание–поиск, слушание–диалог, слушание–исследование, слушание–познание, то есть обладать высоким уровнем слушательской культуры - вот что нас преобразует и что созидает наш дух. «Если мы хотим, чтобы музыка принесла нам то, что может она принести в плане истинных духовных созиданий, нужно решительно устранить ложь предубеждений, нездорово основанный в менталитете современного человека взгляд на музыку лишь как на область художественную и эстетическую. Музыка - это не только художественно-эстетический феномен, а - метахудожественный, метаэстетический, т.е., *духовный*.

Таким образом:

1. Духовность является неотъемлемой частью человеческой жизни и её необходимо развивать.
2. Музыка - это своеобразный звуковой код, при помощи которого человеческая душа общается с Мирозданием.
3. Музыкальное воспитание должно быть направлено на формирование высокого уровня слушательской культуры, как основополагающего условия для развития духовности человека.
4. Необходимо создать методы психолого–педагогического и философского общения с музыкой, целью которой было бы выявление и усовершенствование духовного потенциала личности.

VALORI SPIRITUALE ALE EDUCAȚIEI MUZICALE

VACARCIUC Mariana
CHIȘINĂU, MOLDOVA

SPIRITUAL VALUES OF MUSIC EDUCATION

The fundamental problem of esthetics is to determine the educational possibilities of music over manhood in general and the soul harmony in particular. The spiritual state is characterized by feelings and emotions, intellectual and moral qualities, sensations that lead towards spiritual progress.

The song is a form of spiritualization of the schoolchildren through voice and respiration. The spiritual value of the vocal-coral song depends on the melody, rhythm and word.

The music is being memorized by children not in theory, but due to its richness.

Prin educația muzicală, omul nu dobândește doar valențe sporite de cunoaștere și cultivare a sufletului, dar, pe această cale, se petrece și ghidarea acțiunii lui în conformitate cu norma și armonia (2). Problema fundamentală a esteticii constă în a indica modalitatea justă de valorificare a posibilităților educative ale muzicii, în așa fel, încât îndrăgirea și practicarea muzicii de către om să întărească și armonia sufletului său.

Puterea pedagogică a muzicii se află și în solicitarea de efort, la exercițiu, la un fel de antrenament al voinței și reflecției angajate de sentimentele stârnite, conducătoare la gesturi și reacții grăitoare chiar de la vârsta școlară mică, unde ea are o largă acțiune educativă. Este bine cunoscut faptul că arta influențează în modul cel mai direct sensibilitatea, sufletul și conștiința, putând trezi nu numai stări sufletești, ci și idei puternice, răsunset creativ.

Creativitatea copilului conduce la dezvoltarea spiritualității lui, care are o particularitate importantă – integritatea funcționării psihicului. Această integritate evoluează în: nedezmembrarea psihicului în procese conștiente și inconștiente; lipsa dictatului conștiinței în ansamblu și a conștiinței morale în parte; unitatea proceselor intelectuale și emoționale; unitatea momentelor raționale și intuitive ale cunoașterii (aceste intuiții creative se manifestă la o vârstă înaintată, dacă se dovedesc a fi solicitate).

După integritatea funcționării psihicului copilul se află în culmea creativității. Creativitatea și emoțiile sunt caracteristice copilăriei, constituie baza spiritualității ei, care se sprijină pe libertatea copilului, percepută ca izvor interior, ca putere vitală. Această libertate se îmbină cu autoreglarea în devenire. Esența devenirii spirituale este un proces permanent al reînțelegerii de sine, al comportării, al calităților și al acțiunilor sale, al faptelor și al relațiilor.

Astfel, nu numai obiectele și fenomenele lumii exterioare sunt înzestrate cu semnificație și sens, dar și gândirea, și emoțiile, percepțiile estetice ale copilului la sesizarea culorilor, sunetelor muzicii. Dacă pentru gândirea rațională este importantă latura utilitară, practică și obiectivă, atunci pentru gândirea spirituală sunt importante laturile etică, morală, determinate în sistemul coordonatelor spirituale a personalității. Deoarece starea spirituală contribuie la lărgirea bazei de informații, include resursele informaționale ale subconștientului, ea contribuie și la stimularea productivității gândirii. Starea spirituală se caracterizează prin senzația activității interioare; unicitatea aptitudinilor și însușirilor spirituale; sentimente și emoții; unirea calităților intelectuale, morale, spirituale; tendința spre un progres spiritual. Starea spirituală influențează intelectul,

adică capacitatea de a judeca, a medita și a distrage, a devia, care în viața cotidiană este numită înțelepciune, rezonabilitate, tact, hâtrie, deșteptăciune, perspicacitate, iar în artă – creativitate și gust, în știință – capacitatea de a descoperi, generaliza și de a percepe ușor relația. Deci, putem conchide că dezvoltarea spirituală constă în perfecțiunea minții, acumularea de cunoștințe, educarea simțului estetic, perfecționarea moralității. Minte și simțurile orientate spre cunoașterea lumii înnobilează aptitudinile estetice, luminează sufletul uman, creează condiții benefice pentru alți oameni.

Pentru copilărie este caracteristic, fapt încă puțin explicabil, fenomenul dezvoltării excepționale a vieții estetice. Copiilor le place să deseneze, să cânte, să admire florile. Arta și simțul estetic permit să se manifeste activitatea creativă a copilului. Putem presupune, că în simțul estetic se manifestă emoțiile, care supraîncarcă copilul. Din cauza dezvoltării insuficiente a voinței și a percepției imediate a lumii, copiii trăiesc foarte emotiv fiecare eveniment al vieții lor.

Copiii sunt impresionisți naturali. Copilul va cânta ceva cu plăcere, dacă i se va cere, și se va vedea o inundație a dispoziției lui, o reflectare emoțională a lumii, o manifestare involuntară inconștientă a stării sufletești. Astfel, ca semn al creativității, muzica răspunde unei profunde chemări emotive, bogăție a sentimentelor, meditație, trăire complexă. Ea mai poate destinde, alina, încuraja, incita în sens pozitiv sufletul și comportamentul omenesc.

Cunoașterea muzicii pe cale vocală aduce avantaje de neînlocuit vizavi de alte forme (activități) de a face muzică. Cântul este o formă activă, deoarece omul face muzică nu numai cu auzul, dar și cu vocea. Iar vocea este expresia spiritului. Dacă spiritul e blând, atunci vocea e blândă; dacă spiritul este dur, atunci vocea e dură; dacă spiritul și-a pierdut puterea, atunci pierde și vocea. Inspirația își alege vocea proprie.

Vocea este o manifestare interioară, iar instrumentul este un „mecanism” exterior. Vocea acționează implicit, atunci când nu constituie principalul mijloc de interpretare. În aceste cazuri ea apare sub forma unor sunete ce nu au întotdeauna claritate firească, ci seamănă mai mult cu un suspin sau geamăt, ceea ce dovedește un anumit fel de participare la actul interpretării. Vocea umană este mai mult decât „o comoară dăruită de natură”, ea este mai mult decât un instrument de comunicare între oameni, în anumite cazuri ea exprimă temperamentul și caracterul, în altele – vocea este o expresie a gradului de cultură și inteligență. Capacitatea expresivă a vocii depășește pe cea a instrumentelor muzicale, deoarece vocea constituie o manifestare interioară.

Reieșind din cele expuse, menționăm că la baza activității vocal-corale se află percepția vie a muzicii cântate – trăirea, simțirea și înțelegerea ei, pătrunderea prin cânt și cântec în muzică, însușirea prin cânt și cântec a artei muzicale. Dar muzica nu poate fi percepută prin organele tactile sau cele vizuale, ci o simțim prin intermediul trăirii sunetului. În timpul cântării este necesar ca fiecare sunet emis de vocea copilului să treacă prin interiorul lui, trezindu-i anumite vibrații, aducându-l într-o stare când sunetul necesar va fi produs în mod firesc, ca de la sine.

La ora de *educație muzicală* un rol important îi revine cântului vocal-coral, care are drept scop formarea culturii muzicale a elevilor. Justificăm termenul complex „cânt vocal-coral”, prin faptul că se cântă cu vocea, iar coral, deoarece se interpretează în comun. Dar aceste două aspecte trebuie să fie studiate și realizate din punct de vedere artistic și nu tehnic, lucru care de multe ori se neglijează. Cântul vocal-coral tradițional a fost considerat un mijloc de comunicare și educație.

Pe lângă dezvoltarea proceselor psihice, cântecul exprimă anumite dispoziții, emoții astfel ca: bucurie și tristețe, liniște și exaltare, gingășie și mânie. Dar prin ce mijloace se obține redarea în cântec a unei stări sufletești? Mijloacele acestea sunt foarte numeroase și variate. De exemplu: un anumit sunet muzical nu este legat de un anumit sens. Nu putem spune că un sunet înseamnă cuvântul „floare”, iar altul „soare”. Dar cântecul poate să producă asociații absolut concrete în corelația muzicii cu cuvântul. De exemplu: una din însușirile de bază ale sunetului muzical este înălțimea (frecvența vibrației). Mișcarea melodică ascendentă se asociază cu creșterea intensității, atât a sonorității, cât și a stării interioare, în timp ce mișcarea descendentă provoacă, de obicei, o senzație de liniștire, de stingere. Drept exemplu în acest sens, ne poate servi cântecul „Doinița” (Muzica de I. Macovei) din manualul de clasa a IV-a. Desenul melodic ondulatoriu (urcările și coborârile) se asociază cu fluxul și refluxul.

Respirația există atât în muzica vocală, cât și în cea instrumentală. *Respirația* în muzică vine de la respirația corpului uman. Această deprindere am putea-o folosi direcționat, începând cu cl. I. Prin intermediul muzicii și al cântului vocal-coral putem exterioriza cele trăite în interior. În cânt respirația conduce viața sunetului. Pedagogii trebuie să le explice elevilor că fără respirație nu se poate cânta, deoarece nu se poate exprima tonul emoțiilor și sentimentelor. De respirație depinde caracterul lucrărilor, depinde și starea noastră sufletească. Cu cât inspirația în timpul cântului este mai profundă, cu atât starea sufletească e mai „interiorizată”, mai tristă, și cu cât inspirația este mai scurtă, mai ușoară, cu atât starea

sufletească e mai descătușată și invers. Expirația în cânt va fi efectuată potrivit stării emoționale. Profesorul de educație muzicală trebuie să descopere împreună cu elevii legătura dintre respirație și starea sufletească. El va veni cu exerciții specifice de dezvoltare a respirației, ca exemplu: provocarea în faza inspirației a senzației de ușor căscat; mirosirea imaginară a unei flori, exclamând – „vai, ce plăcut!” sau – „ce plăcut miroase floarea!”; la faza expirației – „să nu stingem lumânarea avută imaginar în față!”.

Astfel, prin respirație vom ajuta copilul să conducă sunetul, așa precum violonistul conduce arcușul pe coarda viorii. Deci, de felul cum respirăm, cum conducem sunetul, depinde caracterul lucrării și starea noastră sufletească la momentul dat.

Valoarea spirituală a cântului vocal-coral este în funcție de elementele muzicale din care este alcătuit, de valoarea fiecărui element în parte și de felul cum sunt îmbinate între ele. Drept exemplu putem lua cele trei elemente, care stau la baza cântecului: melodia, ritmul și cuvântul.

Melodia. Starea sufletului, după cum susține A. Varlamov, influențează în mod direct organul vocal și este cauza principală a vocii. De aici rezultă că melodia, în sensul său nobil, este limbajul inimii, al simțului, a dragostei și pasiunii. Hegel înțelegea melodia drept fundamentul muzicii. El spunea că melodia este poezia muzicii, limba sufletului, care toarnă în inimi plăcerea interioară. „Melodia, imitând modulațiile glasului, exprimă tânguiri, strigătele, suferințele și bucuriile, amenințările, suspinele. Ea imită accentele limbii și inflexiunile produse în fiecare grai sub imperiul mișcării sufletului. Ea nu numai imită, ea vorbește. Iar limbajul plin de foc, viu și pasionat, este de o sută de ori mai energic decât vorbirea însăși. Melodia este poezia muzicii, limbajul sufletului: ea revarsă în sunete desfătarea și suferința interioară și se ridică deasupra forței naturale a sentimentului, spre deosebire de recitativ, caracterizat prin curgerea neîntreruptă și orientat spre redarea detaliilor acțiunii, melodia aruncă o punte de legătură între muzică și spirit” (6, p. 138).

O altă fațetă a muzicii ne spune că ea există pentru a ne aminti – prin sublimul melodiilor și armoniilor ei – că menirea omului este să contempleze spiritual și să se dăruie cu generozitate. Dacă am privi și mai în adâncul ei, acolo unde se află unitatea primordială, am putea spune – însușindu-ne în felul acesta definiția lui R. Wagner – că totul se reduce la iubire, că muzica este prin excelență arta iubirii. Căci, iubirea presupune ca treaptă premergătoare contemplarea spirituală, adică meditația. A cânta înseamnă a iubi, mai afirmă G. Enescu (3).

Ritmul. Muzica e legată de mișcare prin însăși geneza sa. Elementul ce pune în mișcare muzica este ritmul. Ritmul în muzică vine de la ritmul vieții, al Universului. Toate se desfășoară într-o ordine strictă. Lipsa ritmului duce la haos. Ritmul în muzică mișcă sunetele în mod organizat, într-o anumită direcție, cu anumită periodicitate. În momentul contactării omului cu o lucrare muzicală, *ritmul pune în mișcare sufletul*, îl duce după sine, conferindu-i o anumită stare, dispoziție. Aristotel spunea că ritmurile variază ca și modurile – unele liniștesc sufletele, altele te zguduie. Așadar, muzica prin ritmul său pune în mișcare omul atât în aspect afectiv-interior, cât și fizic-exterior. Aceste două feluri de mișcare se află în strânsă legătură, se influențează reciproc: *mișcările exterioare redau starea interioară*. Ritmul în muzică este o categorie nu numai temporală ci și emoțională, expresivă, poetică. Se spune că ritmul dă viață melodiei. Elementul melodic și cel ritmic sunt centrale într-o lucrare muzicală. Calitatea lor determină valoarea estetică a cântecelor și a lucrărilor muzicale în general. Fiecare din aceste elemente influențează pe celălalt.

Cuvântul. Valoarea unui text constă în originalitatea, frumusețea și bogăția de imagini. Fuziunea dintre cuvânt și muzică s-a născut, probabil, o dată cu omul. Cuvintele și muzica nicicând nu exprimă unul și același lucru. Muzica nu dublează conținutul textului literar. Textul literar – arta cuvântului în general, și muzica – arta sunetelor, arta intonațională, posedă diferite posibilități și mijloace de exprimare. Artă cuvântului operează cu cuvinte-noțiuni, ce poartă informația imaginativă și emoțională. În muzică, numai în cazuri extrem de rare, anumite imagini muzicale (melodii, teme) se apropie de noțiuni. Astfel sunt, spre exemplu, leitmotivele din opere. În schimb, muzica are posibilitatea de a întruchipa direct emoțiile, simțurile omenești. Ceea ce în text se desfășoară treptat, pe parcursul întregii poezii, în muzică poate fi concentrat într-o temă muzicală scurtă. Muzica exprimă nu atât textul, cât subtextul. În orice text compozitorul – interpretul textului – relevă un anumit subtext în dependență de individualitatea sa creativă, problema psihologică, gândul muzical, profunzimea percepției textului, de fapt în ce perioadă istorică se creează muzica etc. Legătura „text – subtext – muzică” poate fi complicată, plastică, indirectă, însă, în lucrarea artistică, niciodată nu poate fi spontană, haotică. Anume prin aceasta și se explică faptul că pe baza unui text pot fi scrise diferite lucrări, și în fiecare din ele vom găsi legătura organică a muzicii cu textul, exprimată într-o formă sau alta. În activitatea practică se constată, pe de o parte, că muzica face referiri în diverse moduri la limbajul vorbit, iar pe de altă parte, cuvântul găsește frecvent sprijin în muzică.

Valoarea spirituală a cântului vocal-coral are o importanță deosebită la ora de educație muzicală. Ea corespunde funcției estetice și morale a muzicii. Prin valoarea spirituală a cântului vocal-coral se realizează atașarea elevilor față de muzică. Ea contribuie la dezvoltarea umanului, stimulează plăcerea, interesul de a asculta și a cânta muzica, de a o înțelege și de a participa în mod conștient la interpretarea ei.

Un cântec frumos creează o atmosferă plăcută. Elevii pleacă de la ora muzicii cu farmecul muzicii, fredonând cântecele învățate. Muzica se păstrează în copii nu prin explicații teoretice, ce țin de funcția ei cognitivă și spiritual-educativă, ci prin frumusețea cântecelor ascultate și interpretate. Oricât de clare și interesante ar fi explicațiile despre muzică, oricât de convingătoare ar fi cuvintele despre rolul ei educativ, toate acestea nu-i influențează și nu-i conving în măsura în care o poate realiza ascultarea și intonarea unei melodii frumoase. Acest lucru se observă și în practica școlară: de exemplu – un cântec frumos îi calmează, îi inspiră și pe elevii mai energici și pe cei mai timizi, farmecul muzicii îi potolește, îi atrage, îi face să mediteze.

Referințe bibliografice:

1. Bălan, G. *Răspunsurile muzicii*. – București: Univers, 1998. – 131 p.
2. Claparede, E. *Psihologia copilului și pedagogia experimentală*. – București: E. D. P., 1975. – 271 p.
3. Enescu, G. *Tratat de logică*. – București: Ed. Lider, 1995. – 352 p.
4. Gagim, I. *Știința și arta educației muzicale*. – Chișinău: ARC, 2004.
5. Hartman, N. *Estetica*. – București: Univers, 1976.
6. Moles, A. *Creația artistică și mecanismele spirituale*. – București: Minerva, 1987.

NOUA SACRALITATE A CREAȚIEI MUZICALE DE GHENADIE CIOBANU

CIOBANU-SUHOMLIN Irina
CHIȘINĂU, MOLDOVA

«NEW SACRALITY» IN THE MUSICAL CREATIVITY OF GH.CIOBANU

The author of the article «New sacrality» in the musical creativity of Gh.Ciobanu» defines this phenomenon as the special art concept which has not been limited to religiousness, based on the universal spiritual - ethical and aesthetic values passed through a prism of centuries-old experience of various cultural - historical epochs. This concept of the composer cultivating archaism as a

super temporal reality, are assembled from the myth and ancient ritual, traditions of the ancestral autochthon, and also East - Christian religious cultures. Features of a creative method of the composer are exposed on the base of the work «Forgotten Songs: Musical Offering to Dosoftei».

Creația lui Gh.Ciobanu corespunde aspirațiilor culturii naționale de a retrăi din nou propria sa istorie, de ai resimți integritatea, precum și neînfăptuirile, prin diversificarea manifestărilor, polimorfismul istoric, amplificarea limitelor de continuitate etc. Cu toate acestea, compozitorul nu cade într-un anumit “istorism”, recurgând la stilizare, nu citează (cu mici excepții), nu dialoghează cu tradiția, el transformă variate straturi cultural-istorice într-un instrument al autoidentificării, al autodeterminării, propunând concepții proprii.

Diapazonul fenomenelor muzical-istorice, la care apelează Gh.Ciobanu este cuprinzător: de la folclorul copilăresc și colinde de Crăciun - la acțiunile sacrale de caracter ritual-mitologic, de la monodia bizantină - la estetica “noii simplități” a artei contemporane. Cu toate acestea, compozitorul nu recurge la maniera de ilustrație muzicală, ca, de exemplu, T.Zgureanu în oratoriul “Noaptea sf. Andrei”, nu realizează întocmai canonul bisericesc, precum V.Ciolac în “Imnele sf. Liturghii a sf. Ioan Gura de Aur”, nu comentează Biblia, precum Z.Tkaci în lucrarea corală “Și numai pământu-i neclintit în veci”. Gh.Ciobanu îl scufundă pe ascultător în atmosfera cugetării intense, determinându-l să trăiască fenomenul cultural-artistic ca un eveniment real și actual și familiarizându-l cu acest spațiu spiritual comun. În același timp, fără a întrerupe tradiția de a trata textele religioase, imaginile și subiectele într-o manieră emoțional-psihologică, care vine de la Bach, Mozart ajungând la Penderecki, Schnittke ș.a., Gh.Ciobanu își construiește un spațiu sacral propriu, deosebindu-se prin caracterul sintetic în spiritul paradigmei Istoriei Moderne. În acest caz sacralizarea spațiului muzical se înfăptuiește mai curând grație raporturilor simbolico-asociative, adesea cu o semantică arhaică. Fenomenul de sacralizare a spațiului muzical la Gh.Ciobanu mai puțin se datorează tensiunii conceptual-structuraliste. Arhaizarea în creațiile compozitorului se bazează pe o concepție temporală proprie.

Muzica lui Gh.Ciobanu nu poate fi numită drept religioasă, adică liturgică, nici barem paraliturgică (extraliturgică), cu toate că el este autor al creațiilor corale pe texte canonice - rugăciunea “Tatăl nostru” și Axion “Vrednică ești”. Însă, o concepție distinsă a autorului pentru spiritualitate îi situează marea majoritate a lucrărilor în zona “noului spațiu sacral” al muzicii contemporane. Nu este obligatoriu ca acest spațiu să conțină

proprietăți de natură religioasă, aparținând așa numitei noii culturi bisericești, căreia, de exemplu, îi poate fi atribuită creația altor reprezentanți ai culturii muzicale moldovenești de la hotarul dintre secole - N. și V. Ciolac. Acești autori se bazează în creația lor pe canoanele compozițional-stilistice ale artei bisericești. În rezultatul contactului permanent în decursul multor ani cu datina bisericească, lucrările lor poartă amprenta experienței unui cântăreț de strană și, respectiv, a unui conducător al corului bisericesc.

Sacralitatea lucrărilor de Gh.Ciobanu poate fi definită ca o concepție artistică distinctă, axată pe valorile etico-spirituale universale, cuprinzând experiența multiseclară a diferitelor epoci cultural-istorice. În această concepție accentul este pus pe sursele pure, netulburate; acestei concepții îi este propriu coloritul spiritualității arhaice, la un pol al căreia se află mitul (inclusiv cel biblic) și ritul străvechi, iar la altul - tradițiile culturii ancestrale autohtone. În lucrările compozitorului se sesizează memoria genetică privind originea indo-europeană, sorgintea ritualică a culturii muzicale (simfonia “Sub soare și stele”); ele (lucrările) păstrează amintirile despre înțelepciunea celor trei crai (Trio) și sinceritatea păstorului (“Oițele”). De la muzica lui Gh.Ciobanu adie aroma colindelor copilărești naive și a “Vicleimului” festiv (Simfonia); lucrările sale păstrează sentimentul purității primordiale a poeziei biblice din Vechiul Testament, reprodușă de marele moldovean pentru compatrioți (“Cântări uitate: Închinare muzicală lui Dosoftei”). Ele (lucrările) operează cu pre-elemente muzicale, precum modurile non-octaviante, formule mici, eterofonia, ostinato, codul numeric (“Pentaculus” și “Pentaculus minus”), monodia (“Simboluri triste”); în spatele lor se află secole ale concepției creștine religioase (texte canonice, maniera de cântare cu ison în “Tatăl nostru” și “Vrednică ești”), etc. Compozitorul cultivă în mod intenționat arhaismul ca o tradiție ancestrală exclusă din prezent, ca o realitate supratemporală, ca o senzație de autenticitate a diferitelor straturi istorico-stilistice - fie monodia bizantină (“Vrednică ești”), Asia convențională (“A noua lună în cer”, “Katai Tayama Songs”) ori melodiile unui popor dispărut - khazarii (mono-opera “Ateh, sau Revelațiile prințesei khazare”).

La baza creației „Cântări uitate: Închinare muzicală lui Dosoftei” (1989) pentru bariton și ansamblu cameral (fl, cl, fag, cor, 2 vle, vc, cb) de Gh.Ciobanu a fost pusă „Psaltirea în versuri” a lui Dosoftei, pentru prima dată în muzica contemporană (din informația pe care o deținem). Compozitorul, fiind evident atras de magia poeziei biblice, de limbajul ei metaforic șlefuit în veacuri și în același timp naiv, de originalitatea acestui

rezultat al “autohtonizării” operei scripturistice în propria sa lucrare, rămâne profund atașat opțiunilor și sensibilităților timpului său. Această lucrare se înscrie perfect în curente stilistice specifice muzicii românești din ultimul pătrar al sec. XX, dintr-un punct de vedere, precum și în paleta muzicii contemporane din R.Moldova, sesizându-i valențele genului de memorial muzical închinat în cazul dat unuia dintre marii intelectuali ai bisericii neamului, din alt punct de vedere.

În calitate de text poetic pentru creația sa Gh.Ciobanu alege versetele psalmului de pocăință 101(102) în traducerea poetică de Dosoftei (1). Mostră perfectă a poeziei bisericești, psalmul 101 întruchipează simțirea sufletului îndurerat în forma unei adresări intime și nemijlocite a suferindului spre Dumnezeu, vărsându-și amarul și durerea, căindu-se de păcatele premeditate și nepremeditate, apelând la izbăvire. Anume aceste motive au determinat expresia intimă, în formă de monologuri a muzicii. “Ruga și spovedania au nevoie de liniște” (2).

Gh.Ciobanu a reflectat în mare măsură particularitățile limbajului și stilisticii poeziei lui Dosoftei în ceea ce privește specificul ei arhaic, tipic pentru epoca cărturarilor vechi. De exemplu, compozitorul a păstrat africata “dz” în cuvintele “audzul”, “dzi” ș.a. în calitate de semn fonetic al arhaismelor.

Pentru lucrarea sa compozitorul selectează din textul poetic 26 de rânduri (9-16, 19-26) ordonate în 13 distihuri. Gh.Ciobanu distribuie poezia în două secvențe a câte 8 stuhuri (4 distihuri) constituind compartimentele 2 și 6 din arhitectonica septapartită a lucrării sale. Însă construcția muzicală adoptă o formă mai amplă datorită grupării distihurilor în perechi după modelul catrenului poetic. Renunțând la catrenul muzical propriu-zis precum și la orice model de periodicitate și simetrie, Gh.Ciobanu a format niște construcții plene, asigurând continuitatea discursului muzical.

Prima rugăciune a psalmistului este realizată în formă de dialogare între voce și un instrument, la început cu suportul monologului de clarinet, mai bine zis, al unor replici muzicale (primele două distihuri), mai apoi cu intercalări ale remarcilor succinte de flaut (încă două distihuri). Metrul poeziei bisericești este ternar, dar compozitorul în lucrarea sa construiește un sistem mai complex al relațiilor între text și muzică. Discursul muzical se caracterizează prin organizarea metrică neregulată, asimetrică; sincope “atemporale” cu optimi adăugate constituind valori augmentate; anacruze ale optimilor creând impresia vorbirii omului ce se sufocă: inspirație scurtă, expirație lungă, prelungiri “spasmodice”.

Dar din punctul de vedere al intonației, acest vers anticipă următoarele două distihuri conturând nivelul intonațional *cis-fis*, care devine un punct de pornire pentru întreaga secțiune.

Cea de a doua secvență a baritonului, reflectând starea de singurătate exprimată atât de expresiv în textul lui Dosoftei (remarca compozitorului *sempre espressivo, piu espressivo*), reprezintă un monolog *secco*, fără suport instrumental. Autorul a omis un distih (stihurile 17-18), pentru a atribui discursului poetic omogenitate. Însă, din punctul de vedere al formei muzicale acest monolog ca și cel precedent este bistrofic. De facto, primul dintre cele 4 distihuri ale celui de al doilea monolog se aseamănă după conținut cu primul monolog, devenind drept punte ce leagă ambele monologuri. Cel de al doilea distih menține stilistica primului. În pofida asemănării tematice indubitabile ale ambelor monologuri, compozitorul reușește să evite repetarea exactă variind unele intonații din cel de al doilea monolog.

Omogenitatea lui este asigurată prin utilizarea unui sistem ritmic nișel distinct. Aici compozitorul renunță la valorile de optimi și purcede la o pulsație mai nivelată a valorilor mari - pătrimi și doimi, datorită augmentării ritmice proporționale în comparație cu compartimentul corespunzător din cel de al doilea monolog. Dar și în acest caz pulsația metrică nu se restabilește pe deplin, sunt păstrate terminațiile alungite, neaccentuate, - fapt, care în condițiile unei dinamici sonore ridicate, a cromatizării pronunțate și având remarca *piu espressivo*, sporește efectul unui discurs agitat zbuciumat “în glas tare”. Mijloacele de expresie aduc la o adevărată explozie a psalmului (în primul monolog - vezi “Că-mi trec dzilele ca fumul, / Oasele mi-s seci ca scrumul”, iar în cel de al doilea - “Și ca corbul cel de noapte / Îmi petrec dzilele toate” manevrând accentul prozodic).

Evident că pentru interpretare muzicală a psalmului biblic compozitorul apelează la una din modalitățile contemporane de explorare creativă - cea arhetipală care devine cu timpul specifică creației lui Gh.Ciobanu. Versiunea muzicală a textului scripturistic are drept model cântarea bizantină pentru voce într-un cadru modal pronunțat (modul diatonic natural de tip major-minor pentru primele două distihuri; modul doric cu treapta a doua mobilă - pentru două distihuri ce urmează); sistemul ritmic *parlando-rubato*, eterofonia ce se formează între monodia vocii și replicile clarinetului în baza unison-urilor etc.

“Învăluită de legende personalitatea regelui David, care a fost atât de respectat și venerat, reprezintă drept o paradigmă a îndurerării și totodată a speranței “eu-lui” nostru colectiv ce se realizează într-o acțiune

de cult”, consemna S.Averințev (3, 287). Însă, nu numai textul biblic al creației de Gh.Ciobanu, dar și întreg arsenalul de mijloace de expresie utilizate de către compozitor pentru întruchiparea muzicală a acestui text raportează opusul muzical respectiv la un context cultural vast și amplu.

Referințe bibliografice:

1. Dosoftei. *Opere poetice / Select.*, coment. și postf. de P.Balmuș. - Chișinău: Lit.artistică, 1989. - 283 p. (în chirilică). - P.148-150.
2. Dan H.Mazilu. *Introducere în opera lui Dosoftei*. - București, 1997. - 230 p.
3. Аверинцев С. Лирические жанры древнееврейской литературы // История всемирной литературы: в 9 томах. Т.1 / АН СССР. М., 1983. С.286-290.

REFLECȚII ASUPRA UNUI DOMENIU CONTROVERSAT: ART-TERAPIA

DÎRȚU Cătălin, TĂNASE Maria
IAȘI, ROMÂNIA

REFLECTIONS OF A CONTROVERSIAL FIELD: ART-THERAPY

The central aim of this paper is to clarify the status of art-therapy, considered like one of the most controversial field in psychotherapy. Apparently, the marriage between art and psychotherapy is impossible. The object of the different kind of art is the domain of the possible and the object of psychotherapy is the reality of mental illness. One of them is symbolic, unic and subjective in its nature, the other pretend to be objective, general and scientific. In spite of this, we will try to persuade in our paper that the union between art and therapy is not only possible, but is one of the most interesting example of „symbiotic” process between a non-scientific domain and a scientific one.

Un cunoscut istoric al psihologiei afirma că, paradoxal, psihologia este „o știință cu o istorie scurtă, dar cu un trecut foarte lung.” Într-un mod similar, chiar dacă forțăm puțin, putem afirma și noi că idei importante privind efectul benefic al utilizării artei în tratarea bolnavului în general și a celui mintal în special au fost formulate demult, dar că apariția preocupărilor sistematice de terapie prin artă este de dată relativ recentă. Fără a ne propune să insistăm pe acest subiect, putem aminti doar descoperirea, încă din Antichitate, de către Aristotel, a efectului cathartic, purificator al artei.

Reflecțiile noastre, ce au ca obiect art-terapia, sunt determinate de constatarea că delimitarea art-terapiei ca domeniu distinct în cadrul mai

larg al demersului psihoterapeutic a întâmpinat și întâmpină încă, serioase rezistențe. Este știut deja cât de mulți contestatari a avut psihologia clinică și cât de greu și-a câștigat recunoașterea științifică de care beneficiază astăzi. Cu atât mai mult, asocierea termenului de *artă* la cel de *psihoterapie* este mai expusă contestărilor și de două ori mai vulnerabilă la critici.

Aceasta se datorează faptului că arta este un domeniu al activității umane care, asemenea filosofiei sau teologiei, trimite dincolo de realul vizibil, măsurabil și verificabil, forțându-ne rațiunea să intre pe teritoriul paradoxalului. Dacă psihoterapeuții au reușit să convingă în cele din urmă că efortul lor este unul științific, în cazul art-terapiei lucrurile se complică, deoarece cu greu poate fi susținut că legile interne ale actului creator pot fi supuse rigorii demersului științific. În ce măsură demersul artistic, neștiințific prin definiție, poate fi util unui domeniu al științei cum este psihoterapia, vom încerca să argumentăm rândurile ce urmează.

În primul rând, se cuvine să subliniem că nu vom face greșeala de a purta un război dinainte pierdut și nu vom fi de acord cu eforturile celor care, asemenea lui N. Hartmann, încearcă transformarea esteticii într-o știință a frumosului, crezând prin aceasta că vor da o legitimare științifică și actului artistic. Nu vom căuta, de aceea, presupuse calități științifice ale artei. Recunoaștem de la început că procesul artistic nu este unul științific, replicabil și, mai mult, vom sublinia diferențele majore dintre demersul artistic și cel științific.

În încercarea de a descoperi cauzele profunde ale fenomenului artistic, unii autori au susținut, nici mai mult, nici mai puțin decât că acesta se subordonează unui principiu universal. În opinia lor, natura sau universul întreg are oroare de vid (horror vacui). În consecință, ar exista o tendință universală de umplere a vidului care s-a manifestat, spre exemplu, la ursul de peșteră prin actul de zgâriere a pereților peșterii. Conform acestei teorii, splendidele picturi rupestre realizate de omul preistoric au la bază același impuls de umplere a spațiului gol al locuinței-peșteră.

Nu vom ceda tentației de a considera și noi fenomenul artistic ca fiind determinat de un impuls universal. Dimpotrivă, considerăm că actul artistic este unul specific uman. Chiar și biologii, care au interesul să privească mereu specia noastră din perspectiva integrării ei în sfera mai largă a bios-ului, recunosc diferențele marcante dintre noi și celelalte specii. Pornind de la constatarea că omul are cea mai îndelungată perioadă de maturizare, biologii presupun că această evoluție întârziată este absolut necesară și este marca speciei noastre.

Numind acest proces, „proces de neotenie”, biologii îl explică foarte simplu. Aflat la începuturi în stadiu de maimuță, viitorul om a intrat la un moment dat în competiție cu marii prădători și a fost pus în situația de a-și dezvolta rapid o armă mai eficace decât colții și ghearele acestora, alternativa fiind dispariția. Neputându-se transforma fizic atât de mult într-un timp foarte scurt, omul a dezvoltat cea mai eficace armă, gândirea.

Dar, pentru a permite dezvoltarea acestei arme teribile creierul are nevoie de mult timp și multe transformări. Acest fapt face din om o ființă dependentă de ceilalți membri ai speciei, în primul rând de familie și, în consecință, îl transformă într-o ființă socială. Dependența de Celălalt este prețul pe care-l plătim pentru saltul făcut de la animalitate la stadiul de homo sapiens. Slăbiciunea noastră fizică este cea care ne obligă să modificăm continuu realitatea sub amenințarea dispariției. Biologic suntem infirmi, deci doar cultural putem deveni superiori.

Teoriile biologiste ne sunt utile aici în măsura în care ne arată că, pentru specia umană, realitatea pură nu este una propice supraviețuirii. Omul, fără unelte, se află neajutorat în fața naturii. Acest lucru explică de ce omul creează și-și definește continuu un spațiu propriu, umanizând și „înfrumusețând” natura. Spațiul umanizat se constituie astfel, într-un spațiu-tampon între noi și „sălbăticie”.

Mai mult, diferența dintre noi și animale este accentuată de faptul că niciodată ființa umană nu pornește în construirea acestui spațiu protector de la zero. Putem spune fără a greși, că întotdeauna omul se naște într-un astfel de spațiu protector. Aceste afirmații implică faptul că, începând de la naștere, realitatea cea mai importantă pentru om este cea creată de Celălalt. Supraviețuirea și evoluția noastră depind în cea mai mare măsură de ceilalți și de spațiul cultural pe care aceștia l-au construit până la apariția noastră fizică.

Dacă menirea realității este aceea de a ne pune mereu în fața propriilor noastre limite, arta se înscrie între principalele forme de acțiune ce susțin efortul omului de transgresare a acestor limite. Frustrați de limitele care ne închid, căutăm deschideri în sfera cu mult mai generoasă a posibilului. Și pentru că nu poate atinge nemijlocit nemărginitul, omul tinde să împingă limita din ce în ce în ce mai departe încercând să cuprindă și sfera posibilului. Este important de reținut faptul că o știință riguroasă precum biologia ne permite să nu mai privim actul artistic ca pe un moft sau ca pe un joc gratuit, chiar dacă multă vreme imaginea artistului a fost aceea a unei ființe excentrice, aflată sub stăpânirea muzelor, boemă și inadaptată social.

Ancorat puternic în sfera paradoxalului, a posibilului și nu a realului, demersul artistic nu poate pretinde și calitatea de „științific”. Limbajul artistic, la fel ca și cel filosofic și teologic, nu caută soluții logice pentru problemele noastre. Și atunci, putem, în mod firesc, să ne întrebăm cum de este posibil și cum rezistă mariajul dintre o disciplină ce se dorește a fi științifică (psihoterapia) în abordarea realului (boala psihică) și o disciplină a cărui obiect (frumosul) suportă doar definiții paradoxale și care poate fi căutat și găsit nu în sfera realului, ci a posibilului.

„Cu cât psihologul este mai îndrăgostit de arta ce-o cercetează, cu atât obiectivitatea cercetării suferă”, (Gagim I., p. 17). Această afirmație atrage atenția asupra nenumăratelor precauții pe care trebuie să și le ia psihologul, ca om de știință, atunci când se apropie de teritoriul fascinant al artei, pentru a nu fi „contaminat” de i-logicitatea limbajului artistic. De asemenea, nu putem să nu ne aducem aminte în acest context, că întrebarea dacă psihoterapia este sau nu artă s-a constituit într-o dilemă care l-a frământat și pe C. G. Jung. Pentru psihologia abisală, a cărui exponent ilustru a fost și Jung, plonjonul introspectiv în adâncurile propriului inconștient a fost considerat începând cu Freud, o piatră de încercare în formarea oricărui viitor psihanalist.

Dar introspecția cu greu poate rezista acuzelor ce o califică ca fiind un demers profund subiectiv, iar Jung nu a putut nici el ocoli această problemă. „Pe când îmi notam fantasmemele, m-am întrebant: Ce fac eu de fapt?...Atunci o voce din mine rosti - *Este artă...* Manifestând multe rezistențe și accentuând fiecare cuvânt, i-am explicat vocii că fantasmemele mele n-ar avea nimic în comun cu arta. Drept care ea tăcu, iar eu am continuat să scriu. Apoi veni următorul atac – aceeași afirmație: - *Asta este artă*. Am protestat din nou: - *Nu, nu este...*, (Jung C. G., p. 193).

Nu întâmplător am consemnat refuzul lui C. G. Jung de a confunda demersul psiho-analitic cu arta, refuz împărtășit, de altfel, de majoritatea psihoterapeuților. Întrebarea importantă pe care o ridică acest refuz este dacă nu cumva psihoterapeuții înșiși nu reclamă existența unei incompatibilități care face ca mariajul dintre psihoterapie și artă să fie prea puțin credibil.

Noi credem că efortul legitim de a delimita psihoterapia de artă, privit dintr-o perspectivă contrară, pune în evidență existența multor apropieri, a unor importante similarități ce pot conduce ușor la confuzia dintre cele două domenii. Aceste apropieri și similarități ne semnaleză mai degrabă existența unor puncte de convergență, a unor punți ce leagă cele două domenii, făcându-le compatibile. De aceea, în continuare ne vom

focaliza atenția asupra acestor puncte de convergență, importante pentru înțelegerea statutului aparte al psihoterapiei.

Poate că cea mai importantă punte de legătură între psihoterapie și artă este cea creată prin utilizarea paradoxului și a metaforei în psihoterapie. Sfidând liniaritatea logicii clasice, aristotelice, prescripțiile paradoxale și-au ocupat un loc important în tratamentul terapeutic. „Intervențiile terapeutice paradoxale au la bază ideea că în gândirea oricărui individ coexistă mai multe nivele logice, în plan conștient sau inconștient și că acestea pot fi emise simultan într-o comunicare umană. Paradoxul este o propoziție în același timp falsă și adevărată, mobilizează un *joc* între ceea ce este ascuns și ceea ce este aparent, între ceea ce este spus și ceea ce este nespus în mesajul comunicat”, (Dafinoiu I., p.178).

La prima vedere, caracterul științific, logic al procesului psihoterapeutic pare a fi amenințat de utilizarea prescripțiilor paradoxale. La o privire mai atentă însă, prescripțiile paradoxale nu sunt doar permise, ci și necesare, inevitabile chiar. Omul, așa cum este el privit de psihologi, fie ei psihanalisti, behavioriști sau cognitiști, nu este doar o ființă logică, rațională. Deseori, raționalitatea este doar un instrument în slujba unui inconștient dornic să-și justifice dorințele (vezi mecanismele de apărare) sau să-și sporească puterea (vezi complicatele mecanisme de influență socială).

Cercetările psihologice, îndeosebi cele ce au la bază ipoteze cognitiviste, pun în evidență existența la om a mai multe niveluri de raționalitate și a unui inconștient mult mai bogat și mai complicat decât cel pe care l-a descris însuși părintele psihanalizei, Freud. Privit la început de către psihanalisti ca fiind dominat de principiul plăcerii, al trăirii dorinței la timpul prezent, inconștientul este conceput astăzi de către psihologii de orientare cognitiv-comportamentală, ca un rezervor imens de deprinderi, de automatisme care determină în mod direct mai mult de 90% din comportamentul nostru.

Dar indiferent din ce perspectivă este definit, se recunoaște faptul că inconștientul nu funcționează pe baza principiilor logice. La fel ca și imaginația, (care de altfel este o componentă importantă a lui), inconștientul funcționează în acord cu legile asociației, (legea asemănării, a contrastului, a contiguității în spațiu și timp, etc)

Dacă luăm în considerare influența majoră a inconștientului asupra tuturor mecanismelor psihice, ne este mult mai ușor ca, în final, să evidențiem acel aspect important care permite ca relația dintre artă și terapie să funcționeze eficient, care face ca incompatibilitatea dintre caracterul științific al psihoterapiei și cel paradoxal al artei să nu fie decât

aparentă. Similaritatea dintre legile ce guvernează actul creator și cele ce asigură funcționarea inconștientului face ca arta să se constituie într-un excelent vehicul cu ajutorul căruia pot fi explorate resursele aproape nelimitate ale inconștientului.

„Situația terapeutică este ea însăși paradoxală. Pe de o parte pacientul vine la terapeut cu scopul declarat de a se schimba, dar se agață de problemele sale, opunând tratamentului o enormă rezistență”, (Dafinoiu I. p. 177). Demersul artistic ajută la înfrângerea acestor rezistențe prin încercarea de a scoate la lumină resurse a căror existență este nebănuită de pacient.

Pe tărâmul i-logicului, arta oferă un limbaj inedit de comunicare, devine un mijloc de expresie și comunicare privilegiat, îndeosebi pentru cazurile în care pacientul are dificultăți în a se exprima verbal. Valențele terapeutice ale artei se relevă și în cazul efortului de comunicare cu cei aflați într-o perioadă critică de dezvoltare: adolescenții. „Exprimarea artistică oferă o excelentă oportunitate pentru terapeut să evite obstacolele timpurii tipice ce apar în tratamentul adolescenților. Ea canalizează tendințele naturale ale adolescentului și oferă un vehicul pentru terapeut să obișnuiască adolescentul cu situația terapeutică”, (Linesch D. G., p. 47).

Merită accentuat faptul că, dacă arta este privită doar ca unul dintre mijloace, ca unul dintre instrumentele utile în atingerea obiectivelor terapeutice, dispare în mare parte pericolul ca demersul psihoterapeutic să devină unul neștiințific. Intențiile terapeutului modifică întotdeauna în propriul lui interes actul artistic.

Sunt diferențe majore între actul artistic spontan, natural și actul artistic utilizat ca mijloc, în psihoterapie. În timp ce artistul este determinat de nevoia de a crea, pentru pacient, de cele mai multe ori, a crea nu este o urgență, o necesitate. Mai important decât finalizarea actului într-o operă artistică, pentru pacient este important să-și creeze un spațiu în care să se poată manifesta ca actor liber. În acest spațiu intermediar, supravegheat de psihoterapeut, pacientul trebuie să-și poată exprima sincer emoțiile, să se regăsească pe sine, (Boyer A., 1992)

În concluzie, considerăm că alianța dintre psihoterapie și artă se dovedește a fi deosebit de profitabilă în efortul de tratare a tulburărilor psihice și că, atât potențialul cât și efectele acestei alianțe merită să fie în continuare explorate cu atenție.

Bibliografie

1. Freud S., 1980 – *Scieri despre literatură și artă*, Ed. Univers, București
2. Vigotski, L. S., 1973 - *Psihologia artei*, Ed. Univers, București

3. ***, 2000, - *Orientarea experiențială în psihoterapie*, coord. Mitrofan I., Ed. S.P.E.R., București
4. Jung C. G., 1996 - *Amintiri, vise, reflecții*, Ed. Humanitas, București
5. Delacroix H. – *Psihologia artei*, Ed. Meridiane, București
6. Linesch D. G., 1988 – *Adolescent art therapy*, Brunner/Mazel Publishers, New York
7. Gagim I., 2003 – *Dimensiunea psihologică a muzicii*, Ed. Timpul, Iași
8. Dafinoiu I., 2001 – *Elemente de psihoterapie integrativă*, Polirom, Iași
9. Perr H., 1988 – *Making art together step-by-step*, Resource Publications Inc., San Jose
10. Boyer A., 1992 - *Manuel d'art – thérapie*, Editions Privat, Toulouse

VALENȚELE ESTETICE ALE DISCIPLINILOR ARTISTICE

GRANACI Lidia
CHIȘINĂU, MOLDOVA

AESTHETIC VALENCES OF THE ARTISTIC DISCIPLINES

The problem of interaction between arts belongs to the category of esthetic issues. Music, painting and literature lead through their interaction to the spiritualization of the school children. This link forms the trend towards spiritual national and universal values. The art helps the child to find the truth, the beauty, the good. The emotional influence of the subjects linked with art develop the psychic processes of children and, at the same time, teach them to see the beauty and the good things around them.

Problema interacțiunii dintre arte aparține categoriei de probleme importante ale esteticii. S-a stabilit că influența reciprocă dintre arte influențează asupra valorii artistice a unui sau altui rezultat al creației. Aceasta creație interdisciplinară e binevenită în cadrul educației estetice (2). Ea vine ca o completare emotivă și plină de conținut la începutul fiecărei lecții de creație. Drept mijloace de activizare a elevilor la lecție ne servește muzica, arta plastică, literatura, secvențele teatrale etc. Ele permit elevului să perceapă mai adânc chipul artistic și îndeplinirea sarcinii primite (lucrul practic). Dar trebuie de ținut cont de faptul că aceste mijloace și forme de stimulare a emotivității, nu trebuie să fie doar un decor, ele trebuie să figureze ca lecții cu „drepturi depline”, lărgind legăturile spirituale a copilului cu arta și natura.

Învățătorul trebuie să dezvăluie conținutul acestor completări de artă, să explice copiilor necesitatea prezenței lor la lecție, să dezvăluie conținutul și legăturile emotive ale acestor tipuri de artă. Vorbind despre influența *muzicii*

asupra artei plastice, vom avea în vedere nu comunitatea stimulatorie, provocată de condițiile social-istorice, ci înrăurirea directă a unei arte asupra alteia. Influența muzicii asupra artei plastice a devenit reală în perioada romantismului și avea o semnificație dublă, în primul rând, se exprima în lucrările de pictură influențate de anumite opere muzicale care schimbau chipurile emoțional-sonore în imagini vizuale concrete. În al doilea rând, în apariția și creșterea continuă în pictură a categoriilor muzicale.

În procesul acestei relații-artă-muzică, apare întrebarea despre înfruntarea contradicțiilor dintre particularitățile specifice ale artelor respective fără de care nu se poate înfăptui apropierea și pătrunderea reciprocă. În această înfruntare un rol aparte îl ocupă asociațiile care fac o legătură dintre cele auzite și cele văzute. Dar asociativ poți „vedea” muzica și „auzi” pictura. Muzica este invizibilă, iar pictura neauzibilă. Nu odată muzica îți provoacă închipuiri vizuale, iar pictura-auditivă. Aceste prezentări se sprijină pe legături reale din experiența vieții, unde sunetul este nedespărțit de vizual și de alte senzații. În calitatea sa de gen de artă, muzica reprezintă o putere enormă de influențare emotivă asupra copilului, atingându-l să se bucure sau să se întristeze, să plângă și să râdă. Ascultând muzica copilul trăiește împreună cu eroii lirici ai creațiilor muzicale, bucuriile și amărăciunile lor. Cu ajutorul culorilor copilul redă cele trăite de eroi și de el (4).

Literatura e de neînlocuit în sensul accesibilității, vastității, puterii influenței estetice asupra copilului. În tablouri vii, emotive ea redă cititorului toată istoria omenirii, îl face cunoscut cu trecutul, îl ajută să înțeleagă prezentul, descrie viitorul.

Orice copil, sub influența unei instruirii începe să fie mai sensibil către cuvântul poetic, să înțeleagă sensul plastic al poeziei. Deja de sine stătător va reda prin desen acele tablouri din natură, despre care a auzit în poezie, adică se mărește influența literaturii asupra creativității copilului. Unii filosofi spuneau: „Ambii, și poetul, și pictorul tind să ne redea în aceeași măsură chipurile și faptele personajelor și că stricta succesiune și armonie stau la baza artistismului cuvântului și a picturii”.

În China Antică un număr mare de autori a muncilor estetice scoteau în evidență marea legătură dintre literatură și arta plastică și negau ipotezele ce răzlețeau aceste două genuri ale artei (3). Literatura nu numai că îi lărgesc gama reprezentărilor copilului, îl îmbogățesc cu noi cunoștințe asupra societății, ea îl introduce în lumea specială, extraordinară a sentimentelor bogat nuanțate, a trăirilor profunde, a relevațiilor, descoperirilor afective a spiritualității. Pe calea contractului cu lucrările

artistice și, în primul rând, cu poveștile, care este reprezentată plastic și foarte accesibil lumea sentimentelor înalte și a valorilor spirituale, care dau sens vieții oamenilor maturi, copiii pot înțelege înalta valoare a unei fapte, să încerce bucuria dragostei sau puterea urii (1).

Copiii sunt mari amatori și cunoscători ai poveștilor. Ei cunosc lumea înconjurătoare prin intermediul lor. Povestea îi propune copilului o lume neobișnuită, cu un colorit viu, cu o diversitate de întâmplări bune și mai puțin bune. Nu e nevoie să le lămurim copiilor lumea, e necesar ca prin povești să le arătăm întâmplările neașteptate și neobișnuite.

Activitatea plastică-literară le permite elevilor să creeze situații nemaipomenite. Prin elementele de poveste, învățătorul poate găsi calea către sfera emoțională-spirituală a copilului. Întâlnirea cu eroii din poveste nu-i lasă indiferenți, nepăsători. Dorința de a le ajuta eroilor căzuți la nevoie, nerăbdarea de a se descurca în situația de poveste - toate acestea stimulează activitatea creatoare, dezvoltă interesul procedeei obiect, imaginația, capacitatea de a se simți în locul personajelor, emotivitatea, simțul umorului formează capacitatea de a manevra cu terminologia folosită (viclean, zgârcit, prost, bun, rău s. a.), îi învață să se mire, să vadă în obișnuit neobișnuitul. Simpatia copiilor e de partea eroilor pozitivi, ei știu că binele triumfează, iar răul e pedepsit.

Lumea miraculoasă a poveștilor contribuie la dezvoltarea sferei emotive, a imaginației și fanteziei copiilor, educă bunăvoința, capacitatea sufletului de a reacționa la rău. În acest sens, pe bună dreptate, lumea este o taină. După fiecare ușă încuiată se ascunde o împărăție divină și capacitățile copilului în această împărăție nu au limite.

Teatrul, ca gen al artei înaintează cerințele deosebite percepției. Spre deosebire de alte genuri ale artei (muzică, literatură), unde omul are rezultatele finale ale creației, în teatru el asistă la actul de creare.

Copiilor le sunt aproape chipurile scenice reale și convingătoare, relațiile și faptele umane. Influența emoțională puternică a spectacolului entuziasmează copilul, îl scoate din cercul impresiilor obișnuite, îi dă posibilitate să trăiască cele mai puternice emoții, îl face să se simtă implicat nemijlocit în lupta pentru bine, frumos, dreptate. În percepția spectacolului teatral participă toată personalitatea copilului: gândirea, imaginația, atenția, afectivitatea. Teatrul poate fi considerat ca o formă eficientă a educației, având o compoziție simplă, o acțiune concentrată și o profundă stimulare emoțională. Teatralizarea contribuie la dezvoltarea imaginației copiilor, mai ales prin faptul că pe baza acțiunii bogate a unor eroi bine individualizați, ei își imaginează ceea ce n-au văzut niciodată, dar

au auzit, depășind cadrul îngust al experienței personale.

O contribuție însemnată o aduce teatralizarea poveștilor la dezvoltarea vorbirii, gândirii. Teatrul poartă în el tezaurul limbii noastre. Vizionându-l copilul sesizează odată cu conținutul, frumusețea și bogăția ei de expresii plastice. Copilul iubește nu numai să privească și să asculte, dar și să compună, să creeze lucrări plastice bazate pe cele vizionate.

În cadrul activităților însoțite de scene teatrale, copiii manifestă interes față de lecție, le apare dorința de a reda personajul îndrăgit și de a se interioriza în el. Deseori aceasta provoacă emoții creatoare. Copiii încearcă sentimentul de a se deda pentru crearea unei opere veritabile. Un rol deosebit la predarea disciplinelor artistice îl are *jocul*. Copiii foarte ușor sesizează jocul, dau dovadă de un interes emoțional, de dorința de a se include mai repede în activitate. Jocul ca metodă didactică nu este un simplu mijloc de divertisment, ci un mijloc de cunoaștere, care corespunde nu numai vârstei copilăriei, ci și naturii omului în general. La lecții el are o mare valoare formativă întrucât prin joc, elevii își încearcă abilitățile lor practice, de găsim a diferitelor soluții posibile pentru realizarea unui anumit scop (tema plastică, muzica, literatura). Desigur, că în aceste situații-joc intervin și unele dificultăți pe care elevii trebuie să le depășească. Ei pot să tindă spre o anumită performanță, în cadrul unei întreceri, fie cu parteneri imaginari sau cu parteneri reali. Acest joc implică și o trecere de la incertitudine la certitudine, de aceea el are și un caracter conștient. Dacă n-ar fi incertitudinea, jocul n-ar mai prezenta interes, întrucât se știe că stările psihice specifice jocului, sunt legate de risc.

Jocul pune în fața elevilor situații noi, pe care el trebuie să le rezolve dovedind spirit de inițiativă, fantezie, voință, spontaneitate etc. Prin organizarea de către învățător a unor activități de joc, se oferă elevilor posibilitatea ca ei să-și afirme personalitatea în ansamblu și să se bucure atât de plăcerea jocului ca activitate-joc, cât și de o anumită stare emoțională de autoafirmare. Prin activitățile plastice-joc se pot realiza primele experiențe practice ale elevilor primele lor exerciții prin care ei se confruntă cu diferite aspecte estetice ale realității, și prin care ei se adaptează la acestea. Ele îi angajează și le oferă posibilitatea de a fi activi la lecție și nu simpli spectatori. Jocul angajează, eliberează, absoarbe atenția elevilor captivează, îi farmecă, îi stimulează. Prin joc elevii pot descoperi adevăruri care le antrenează capacitățile lor de a acționa creativ, manifestându-și astfel istețimea, inventivitatea, inițiativa, răbdarea, îndrăzneala. Dar plăcerea oferită de activitatea de joc nu trebuie să fie urmărită de învățător ca un scop în sine ci ca un mijloc de stimulare emoțională și creatoare a

elevilor, ca un impuls pentru declanșarea potențialității lor cognitive și afective, care astfel ar rămâne ca simple stări latente. Prin joc învățătorul ajută elevii să se autorealizeze și din punct de vedere estetic. Jocul este veriga de bază care poate înlănțui toate disciplinele artistice în clasele primare.

Referințe bibliografice:

1. Călinescu, I. *Scrieri despre artă*. – București: Meridian, 1968.
2. Gončearov, E. *Educația estetică a elevilor prin mijloacele artei și ale realității*. – Chișinău: Lumina, 1988.
3. Salade, D. *Educația prin artă și literatură*. – București: E. D. P., 1973.
4. Șușală, I. *Culoarea cea de toate zilele*. – Chișinău: Lumina, 1993.

**COMPOSING MUSIC FROM THE INSIDE OUT: ACHIEVING
DESIRED EMOTIONAL EFFECTS THROUGH THE RETENTION
YET EXPANSION OF TRADITIONAL THEORETICAL
PRINCIPLES**

BOONE Benjamin
FRESNO, SUA

There are myriad ways of approaching composition. A composer may start with an abstract musical idea, gesture or generative chart and then build upon it, simply emote what they are feeling at the time, simply improvise or form preliminary structure for the composition. Regardless of technique, I think it is valuable for composers to view their music from the perspective of the listener, and ascertain whether the emotional content of the piece represents their desires. Following are some examples from my compositions where I had a clear idea of the desired emotional impact, and how I achieved those effects through the retention yet expansion of traditional principles.

9-11: Voices Echo, for Wind Ensemble, Choir and Recorded Voices

In the year 2001, I received a California State University Research, Scholarship and Creative Activities Award to compose a work incorporating student input for our wind ensemble. When I discussed with students what I should write about, the overwhelming response was the 9-11 tragedy (the day that the planes struck the world Trade Center in New York and the Pentagon in Washington, D.C. in the United States). I met with students on several occasions, soliciting musical ideas and began work. After several trials, I felt my efforts were hollow and overly

sentimental. I had been working with abstract musical ideas, or subconsciously imitating what a movie score might sound like – both of which rendered substandard emotional results. I discarded all of those ideas and recalled that on the afternoon of September 11, 2001, after becoming saturated with hours and hours of images of the tragedy on the television, I had gone to my MIDI piano and played into my music notation program. I didn't know what else to do – how else to digest the horror that was unfolding. Since my other material was not working, I decided to go back and listen to that emotional outpouring. The result was pure rage, anger and profound sadness.

The difference in emotional quality between my earlier versions and this raw and honest emotional outpouring were so divergent that I began to formulate ways that I might recapture that moment, and expand the initial ideas into a piece. First I decided that the best way involve students was to use their voices in the musical texture directly, instead of trying to assimilate their feelings. I put up a sign in the music building inviting them to record their thoughts about that day and how it effected them. As I interviewed them, the students grappled for meaning, for words and for understanding. Toward the end of each interview I noticed that the students became more reflective, and began to address the implication of the attack on US culture, society and the role of the government foreign policy. [I should note that Americans are at this time almost equally divided on our current foreign policy, as evidenced by the narrow margin of President Bush's presidential victory, and his current approval ratings - which are below 50%. Many Americans believe adamantly that America is correct in its policy, while an equal number view these policies as aggressive and militaristic].

I decided the overall emotional flow of the piece should be as follows, and organized the voice components to follow this dramatic path:

Movement I: Attack

Movement II: Aftermath

CALM → CHAOS → ANGER → FEAR → SADDNESS → CONTEMPLATION → HOPE

Each of these areas is clearly delineated in the music, and as such, the form of the piece is quite transparent, giving the listener clarity of structure.

Let me focus on two areas of the work where I had a desired emotional effect and used traditional concepts in non-traditional ways to achieve it.

BEGINNING

At the beginning, I wanted to take the audience from a sense of calm to a sudden realization that something horrific is going to happen, and then to

throw the audience into a chaotic and horrified state. I knew a wedge – shaped dramatic contour, coupled with multiple loud hits would accomplish this. To create a sense of expectancy, I used a unison note in the flutes, with no discernable pulse. I added bowed crotales to give the flutes a shimmering timbre, then added a conflicting note, but again, no pulse is felt. Gradually the voices begin to layer on top of each other in stretto as the music builds dynamically and texturally. Thus the increased range, increased dynamics, thicker texture and denser harmonies all serve to increase the drama and move the music forward.

I thought about the initial climax for quite a while and decided that the best way to render the emotion of horror would be to surround the audience with loud and disturbingly unfamiliar sounds. I chose to use bass drum heads being rolled in the balcony, chains and plates being thrown into a metal trash can, as well as multiple bass drums and thunder sheets.

After this initial “attack,” to render chaos I layered the voices in a non-organized manner so that it is impossible to hear everything being said. The listener is searching for meaning, for something to grasp onto. The musical accompaniment is set in juxtaposition with the rhythms of the voices and at times are randomly improvised.

To round out this first small section, I wanted to return to the opening material, but render a half-cadence of sorts, so that the listeners would expect more to come. I also wanted them to experience the same basic sonority at the beginning, but have a different emotional response. Some have commented that this return of the original material is the climatic point, because of the preceding musical passages.

SECOND SECTION

The second section begins with a snare drum, which conjures a militaristic feeling. The band tutti, in mixed meter, is based on a recurring motive that evokes a feeling of rage and anger.

SECOND MOVEMENT

In the second movement, I wanted to first portray an injured country, and then gradually insert some sense of optimism. The “sound” of American music is, for many in the US, the sound of Aaron Copeland. Many say the open fifth sound, which he uses liberally, evokes the great expanse of the US. So by using stacks of open fifths, but in low register, I hoped to evoke an American sound, but one that has been shaken. This feeling is amplified by the addition of a clashing bass note, and the staggering of chord tones in what should be a passage using parallel motion.

As the movement progresses, this basic progression both rises and becomes less fragmented, though it is basically a passacaglia that modulates upward. In the voice tracks, the length of the excerpts becomes longer, more coherent and more reflective. Thus, the overall shape of the movement is from darkness into partial light. The use of sung voices at the end evoke a sense of the afterlife, or of another plane of existence.

MUZICA - ULTIMA RAMURĂ A RENAȘTERII

LUPAN Tatiana
CHIȘINĂU, MOLDOVA

MUSIC AS THE LAST BRANCH OF RENAISSANCE

The present paper is an introduction to the chapter of Renaissance Music. Conceived as a component of a manual on the Universal Music Literature, the *Renaissance Music* chapter evokes the objective historical factors that have determined the evolution of the processes that took place in the European music. A number of chapters are dedicated to the analysis of the renaissance musical styles, to the themes with a monographic character.

This introduction assumes a considerable reader's effort for learning about the processes of classicizing of free arts. Referring to different works of literature, painting, to theoretical sources would consolidate the students' knowledge acquired from studying the humanities in the context of musicological studies; it would also contribute to the developing of a solid vision of the historical and artistic phenomenon called *Renaissance*.

După o lungă perioadă de suprimare a gândului și sentimentului uman pe care ideologia catolică o impune în Europa occidentală, în secolele XII - XIII se produce o cotitură esențială de la Evul mediu spre o epocă nouă - Renașterea. Misticismul medieval se ruinează sub tumultul descoperirilor înnoitoare din domeniul științelor naturale și exacte, a filozofiei, religiei, artei. Debarasându-se de conservatismul dogmatizat omul cere tot mai impetuos libertatea cugetării și a trăirii spirituale. În această epocă se face o nouă descoperire a omului și a lumii.

Renașterea înseamnă și revenirea la antichitate. Concepțiile filozofice și estetice ale marilor gânditori Platon și mai ales Aristotel domină lumea intelectuală europeană. Teoriile lor despre artă, despre tragedie, despre capacitatea estetică a formelor artistice, despre principiul estetic potrivit căruia arta este imitarea realului (în expresia anticilor *mimesis*) ghidează viziunea teoreticienilor renașteniști. Convingerea că

doar în trecutul îndepărtat arta exprima într-un mod veridic viața îi însuflețește pe scriitori, plasticieni, muzicieni în căutarea unui erou de factură antică. Destinul unui Prometeu, Ulisse, sau Orfeu devenea chemător și actual pentru că în el viețuia spiritul și firea omului pământesc, capabil de fapte mărețe și de puternice trăiri sufletești. Efortul intelectual depus pentru redescoperirea realismului antic, a unei epoci artistice demult trecute a fost cu adevărat uriaș și a avut repercusiuni benefice în destinele artei noi. Însă, timpul are legile lui și niciodată nu oferă șansa restaurării unor vremuri trecute, oricât de perfecte nu ar părea ele în perspectiva secolelor. Antichitatea râvnită se reîncarnează în căutările renaștentiștilor ca o dimensiune istorică și estetică nouă, îmbogățită și împovărată de experiența parcursă de omenire dintr-o epocă a civilizației vechi, demult împlinite, până la cea modernă.

Renașterea prezintă un fenomen social și cultural complex, care s-a produs în diferite țări ale lumii la o distanță nu numai geografică, dar și cronologică remarcabilă axate pe idealuri și tendințe artistice comune. Nu exista și nici nu poate exista o părere științifică aprobată, ce ar contura cu o exactitate unanimă răstimpul istoric și întregul spectru fenomenologic prin care se determină complexitatea eforturilor înnoitoare. Și nici pe exponenții neîndoielnici ai Renașterii nu-i putem înscrie pe o listă de nume, care ar fi acceptată unanim. Exegeții afirmă că, deja începând cu secolul al IX-lea, în unele țări occidentale s-a produs în șir de valuri de caracter renaștenc. Secolul al XVI-lea culminează prin înflorirea ARTEI MUZICALE. Dar și în secolul al XVII mișcarea înaintează cuprinzând spații geografice noi.

Contemporanii acelor evenimente epocale erau conștienți de măreția transformărilor petrecute. În mișcarea spre viitor, mai ales în perioada secolelor al XIV–XVI lea, tot mai insistentă în poziția teoreticienilor devine tendința de a demarca prezentul plin de lumină de trecutul obscur. *Secol modern, secol nou* – luminat de splendid optimism, de sentimentul exaltat pentru om, pentru viață, marchează de bună seamă un prag istoric real, după care devine posibil de vorbit despre Evul Mediu ca despre o epocă aparte trecută în analele istoriei.

Epicentrul Renașterii este Italia. Leagănul ei este literatura italiană. Prevestitorul marilor transformari, cel care a îndrăznit în plin Ev Mediu să se înalțe deasupra lumii, transfigurând realitatea medievală printr-o viziune artistică și filozofică neîntâlnită până atunci este marele Dante Alighieri. Din tinerețe scrie sonete și cântone de dragoste. Pasiunea ideală pentru Beatrice s-a transformat într-o experiență literară și filozofică. În 1294 scrie *Vita nuova*, operă în versuri precedată de un comentariu în proză, în

care remarcă forța inspiratoare a dragostei asupra poetului. Este un prim roman autobiografic în literatura mondială. Dante abordează probleme de ordin etico-filozofic, politic, filologic, istoric, geografic, ideologic etc. Poemul *Divina commedia* este o operă de pionierat. Îndrăzneala și sinceritatea cu care poetul gândește și caută răspuns la marile probleme ale timpului, amploarea curajului cu care intră în dispută cu transcendența, trăirea propriului sentiment pentru eroii săi, forța de pătrundere în psihologia vremii - toate acestea rămân valori umane și artistice mereu actuale. Dante a pus în circulație noțiunea de *Dolce stil nuovo* – formulă prin care definește un stil literar de factură modernă, în epicentrul căruia se situează figura omului și a sentimentului uman.

*Eu unu, - am zis, când dragostea-mi vorbește,
ascult la ea și după-a ei porunci
simțire-mi prinde-aripi și zămislește.*²⁸

Dolce stil nuovo fertilizează dezvoltarea artelor adiacente - pictura, sculptura, muzica. În creațiile muzicale din perioada Renașterii versul poetic al lui Dante, Giovanni Boccaccio, Francesco Petrarca, Torquato Tasso a avut o influență hotărâtoare în procesele de plâzmuire a unui limbaj muzical expresiv, actualizat prin care căpăta viață chipul eroului râvnit. Literatura ghidează mișcarea artelor în zonele esteticului, adică a unei comunicări vii cu ascultătorul sau cititorul, care, la rândul său, devine apreciatorul și examinatorul exigent al virtuților artistice ale autorului creației.

Inovațiile muzicale au purtat denumiri variate - *Alto modo di cantare che l'ordinario*, sau *musica rinovata*, sau *recitando*, sau *stilo rappresentativo* etc. Suveranii artelor libere, cei care stăpâneau în palatele lor luxoase forțele creatoare ale timpului - scriitori, muzicieni, pictori – și se impuneau în viața culturală ca buni cunoscători și diriguitori de gusturi artistice, cer de la maeștrii muzicii o atitudine specială pentru intonația versului liric modern. Sonetele lui Petrarca au deschis o pagină de nesfârșită tradiție lirică în literatura universală și au ghidat căutățile muzicale contemporane. *Zefiro torna...* este o adevărată melodie în versuri. Finețea cuvântului, perindarea gândului între vis și real a inspirat imaginația mai multor compozitori contemporani activând nuanțarea unor sentimente subtile în muzică.

... Dar mie, primăvara mi-a dat să plâng înfrânt –
Un plâns pe care-l smulge din inimă aceea

²⁸ Dante Alighieri. *Divina commedia*. Purgatoriu, XXIV, 57.

Ce-a dus cu ea în ceruri și lacătul, și cheia...²⁹

Elanul Renașterii se răsfrânge vertiginos în timp și în spațiu. Noua literatură europeană se întregeste cu creația lui Desiderius Erasmus Roterdamus, autorul nemuritoarei satire *Lauda prostiei*. Spiritul iscoditor și independent al autorului, ochiul și cuvântul său necruțător demască realitatea prin imagini, în care scolastica medievală ramolită este confruntată de gândirea vie și neastâmpărată. Inspirată de spectacolele medievale orășenești numite „procesiunile carnavalești ale proștilor” sau „ale flăcăilor veseli” în frunte cu Regele Proștilor, Papa-Prostul și Mama-Proasta, procesiunile de mascați care reprezentau Statul, Biserica, Știința, Justiția, Familia, *Lauda* condamnă dogma și ignoranța.

Și spaniolul Miguel de Cervantes privește lumea printr-o prismă ironică, însă adumbrită de sentimentul tragic. Eroul romanului său *Iscusitul Hidalgo Don Quijote de la Mancha* este un cavaler cu un suflet nobil, înaripat de idealuri înalte, înzestrat cu capacitatea de a se sacrifica pentru aproapele său, dar care arată naiv și chiar ridicol în realitatea care îl înconjoară. Atâtea virtuți intelectuale și morale poartă pe umerii săi distinsul cavaler, încât se simte obligat să le răspândească în jurul său, pentru ca viața să devină desăvârșită și omul care o trăiește – perfect. Zadarnic. El rătăcește prin viață negăsindu-și rostul. Este un prim model de personaj literar cu spirit romantic. Chipul eroului lui Cervantes comunică indirect cu cel al lui Hamlet, figura centrală din tragedia lui William Shakespeare. Clasic al tragediei universale W.Shakespeare îl înzestrea pe tânărul prinț al Daniei cu o capacitate de filozof și apărător de morală. El se manifestă ca o fire integră, un fel de maximum spiritual, care apăra valorile umane cu prețul propriei sale vieți. De altfel, prima ediție a tragediei Hamlet și prima parte a romanului lui Cervantes au apărut în același an.

În tragediile sale Shakespeare analizează lumea reală și legile ei sub prisma filozofică. Răscolind istorii de viață și intrigile omenești, el îi pune pe eroii săi în fața unor dileme tragice. Romeo și Julieta, Otello, Macbeth, Hamlet – personajele centrale, numele cărora le poartă tragediile shakespeariene – nu sunt în fond decât caractere vii, oameni obișnuiți, surprinși în manifestările exemplare ale ființei lor. Purtători de sentimente și dorințe pământești, ei se opun cultului cotidianului, banalității, de la confruntarea cu acesta și până la urmă declarându-i război. Autorul nu le acordă dreptul de a ezita sau de a se conforma la situații comode. Pentru ei nu există un alt drept de afirmare decât lupta cu legile lumești și până la

²⁹ Francesco Petrarca. *Cele mai frumoase poezii*. Ed. Tineretului, București, 1959.
Trad. De L.Sebastian.

urmă trecerea peste limita posibilului chiar dacă pentru asta plătesc cu viața. A fi ori a nu fi? Întrebarea pe care genialul scriitor englez o lansează pentru omul gânditor deja mai bine de patru secole rămâne una mereu actuală.

Laicizarea culturii exaltează artele libere. Oamenii din această vreme se lasă cucerțiți de farmecul vieții, de frumusețea naturii, își construiesc case frumoase, colecționează obiecte de valoare artistică, se delectează cu poezia și muzică, se reunesc în jurul unor discuții estetice și filozofice. Căutările religioase se eliberează de dogmele catolice și capătă un caracter individual. Discuțiile purtate de adepții și slujitorii artelor moderne despre superioritatea și ierarhia acestora nu conțineau. Ei teoretizează asupra problemelor care țin de veridicitatea expresiei artistice în artele care tocmai în perioada Renașterii se clasicizează - poezia, muzica, pictura, sculptura. „ ... Dacă poetul ne atinge conștiința prin intermediul urechii, atunci pictorul o face prin intermediul ochiului, deci și a unui simț mai ales...Tabloul este mult mai util și frumos... Alege un poet, care i-ar descrie unui îndrăgostit frumusețea femeii iubite, și alege un pictor, care ar zugrăvi-o, și arbitrul îndrăgostit va judeca și te va convinge”³⁰. Astfel se declară marele Leonardo da Vinci în susținerea artelor vizuale, care după părerea lui descoperă înțelepciunea și filozofia vieții printr-un limbaj obiectivat, liber de necesitatea unor traduceri și tălmăciri speciale. Dar tot el, divinul Leonardo, înaripat de entuziasmul cunoașterii și a creației, s-a manifestat ca o figură universală, măreață în toate domeniile pe care le-a atins geniul său - pictura, sculptura, arhitectura, poezia, ingineria, chimia, botanica, astronomia și chiar muzica!

Cu totul deosebită este poziția unui contemporan al său care și el a fost pictor și totodată scriitor. Acesta susține: „Pictorul urmărește să imite prin linii și culori, adică pe o suprafață dreaptă de lemn, de perete sau de pânză, tot ceea ce poate să cuprindă cu ochiul; poetul însă imită cu ajutorul cuvintelor nu numai ceea ce înfățișează privirii, dar și ce cuprinde cu mintea. Ca atare ei se deosebesc în privința aceasta, dar se aseamănă în atâtea altele, încât pot fi socotiți aproape ca frați...”³¹ Michelangelo Buonarroti, marele sculptor și pictor, un excepțional arhitect și un remarcabil poet, prin întreaga sa viață și creație a dat dovadă de faptul, că menirea tuturor artelor este una

³⁰ Leonardo da Vinci. Opere alese, v.II. Citat din: I.Borev. *Estetica*. V.I. Rusici, Smolensc, 1997.

³¹ *Secolul de aur al picturii venețiene*. Ed.Meridiane, București. 1980.Citat din P.Pino, Dialogo di pittura...

comună – redarea omului. Ele nu concurează, ci se completează și se influențează reciproc.

În aceste dezbateri teoretice se descoperă tumultul proceselor înnoitoare, în care fermentau primele enunțuri estetice despre arte. Odată cu devenirea artelor se naște și știința despre arte - estetica. Estetica se bazează nu numai pe studiul artelor, dar și pe **cercetarea și cunoașterea** proceselor obiective din domeniul istoriei, filozofiei, religiei, moralei, a vieții politice și economice etc.

În 1500 G. Vasari a edificat un document de amploare enciclopedică despre marii săi contemporani numită *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți (Le vite de piu eccellenti pittori, scultori ed architetti)*. În această inestimabilă serie de biografii a artiștilor plastici, s-au glorificat chipurile și opera reprezentanților Renașterii italiene. Este una din primele încercări de a urmări procesul de creație sub multiple aspecte. Autorul teoretizează asupra legităților specifice în cadrul celor trei arte ale desenului – pictura, sculptura, arhitectura - urmărește pas cu pas apropierea ochiului artistic de obiectul cercetărilor, care este realitatea. El analizează cu multă atenție procesul de creație, psihologia artistului, caută să ridice în valoare realizările marilor săi contemporani.

Subiectele antice cu semnificații mărețe, elevate, au avut o forță inspiratoare pentru artiștii plastici. Însă majoritatea subiectelor pentru operele de pictură sau sculptură au fost luate din Biblie sau din Noul Testament. Supuse unei optici obișnuit-omenești, în care se fac reale semnele de caracter și de vârstă, starea psihologică și chiar dinamica gestului chipurile de o durabilă tradiție iconică cum sunt cel al Maicii cu Pruncul sau al Mântuitorului capătă în creația nouă trăsături de portret viu. Peisajul, altădată abia schițat într-o linie nemișcată, începe a trăi și a respira. Întreaga compoziție a planurilor se răsfrânge într-o perspectivă nouă, ce deschide o panoramă spațială care-i imprimă subiectelor trăsături reale. Desigur ca gândul artistului renascentist era departe de a banaliza chipurile și subiectele sublime. Țelul spre care mișcă experiența artistică a timpului trecea prin zonele eliberării de convenționalismul mitologic. Pentru autor este important deci să descopere în eroul sau capacitatea de a retrăi măreția evenimentului biblic și totodată de a fi pătruns de grandoarea sentimentului uman.

În toate cele patru evanghelii este nelipsit episodul dramatic ce stă la baza tabloului lui Leonardo da Vinci *Cina cea de taină*. Leonardo tratează într-un mod cu adevărat revoluționar subiectul, la care s-au mai adresat precursorii și contemporanii săi. Pânza marelui maestro nu prezintă

o istorisire de legendă ce s-a petrecut cândva, ci exprimă mai degrabă o stare de maximă concentrare psihologică a unui eveniment ce abia va urma. Fiecare dintre cele douăsprezece personaje trăiește în cadrul o viață aparte, liberă de măreția apostolească. Figura centrală – cea a lui Hristos - se află într-o opoziție dinamică față de cei prezenți. Chipul Mântuitorului se evidențiază printr-o ținută elevată, o stare de concentrare lăuntrică, străină de cea pe care o exprimă personajele din preajmă. Fiecare ucenic este o figură aparte, dar toate împreună se agită ca o masa umană unică, lipsită totodată de integritate. Eroul central se înalță asupra deșertăciunii omenești ca o figură ideală, ce poartă nimbul de proroc și totodată de un erou romantic, înzestrat cu înalte trăsături etice și morale, capabil de sacrificii în numele crezului înalt.

Un alt episod tragic din subiectele biblice este reprodus prin mijloace picturale în imensa frescă a lui Michelangelo Buonarroti *Judecata de apoi*, pe peretele altarului Capela Sixtină. Autorul renunță la orice caracterizare a mediului concret. Figurile sunt plasate parcă între cer și pământ. Mărimea diferită a figurilor și absența perspectivei atmosferice creează senzația unei ruinari totale a lumii materiale. Dimensiunile cerești se năruie sub grandoarea catastrofei cosmice. Chipul lui Hristos se plasează în epicentrul evenimentului. Îngerii și sfinții s-au amestecat cu păcătoșii și cu cei drepți de parcă cerurile s-au prăbușit peste pământ. Stihia necazurilor și a nenorocirilor omenești se dezlănțuie într-un vârtej ce înghite întregul univers. Lucrând asupra subiectului, Michelangelo lilea figuri de lut drept model, apoi le aranja în mizanscene, alegând punctul de vedere cel mai convingător pentru dinamica întregii lucrări. Asume viziunea sa de sculptor se face simțită în volumul și intensitatea materială a formelor. Fiecare figură ocupă un loc izolat în calvarul comun și acest moment accentuează senzația unei singurătăți cumplite, pe care o simte omul în fața propriului destin. Asemenea lui Dante, Michelangelo se simte în drept să dialogheze cu viața și cu moartea. El a fost un fidel moștenitor al tradițiilor estetice ale lui Dante. Mai mult ca atât, ca poet Michelangelo s-a format sub influența cuvântului și a filozofiei dantiene. Știa aproape pe de rost *Divina comedie*, a făcut și ilustrații la ea, care din păcate s-au pierdut. Ca semn de admirație pentru marele poet italian i-a închinat două sonete, unul dintre care sună astfel :

Și totuși, dacă aș fi fost eu Dante!
Dădeam pe-al său exil și-a sa virtute,

Toate-ale lumii fericiri gigante!³²

Măreția spiritului uman, atât de chemătoare pentru artiștii renascentiști, lasă loc și pentru imagini mai puțin încărcate de tragismul vieții. Chipul Maicii Domnului (Madonna) perindă de la un autor la altul, căpătând trăsături tot mai reale, pământești. Privirea analitică a artistului se îndreaptă asupra trăsăturilor individuale de caracter și de psihologie a chipului feminin. Viziunea realistă nu lunecă însă la gradul pamântesc-comun, ci, din contra, înalță imaginea asupra cotidianului, descoperindu-i calitățile elevate ce însumează idealul din om. Dar câtă capacitate de trăire sentimentală și ce varietate de caractere descoperă madonele lui Raffaello Santi! „...Pictând-o pe Maica Domnului Raffaello a arătat întreaga frumusețe pe care o poate avea chipul unei fecioare, îmbinându-se aici laolaltă privirea modestă a ochilor, demnitatea frunții, gingășia nasului și curățenia neîntinată a gurii, iar veșmintele vădind și ele simplitate și o cinste fără margini.”³³ Urmărim procesul de laicizare a genurilor sacre. Subiectele sublime absorb adevărul vieții.

Pe firmamentul artistic al Renașterii s-au afirmat nume celebre ale măștrilor plastici, arhitecți, literați, operele cărora au devenit deja în acele timpuri modele clasice de rezonanță europeană. Muzica, afirmă R. Rolland, este ultima ramură a Renașterii – posibil cea mai viguroasă. Ea a străluminat întreaga Europă, lansându-se într-o nesfârșită perspectivă istorică sub numele de ARTA MUZICALĂ.

ИДЕИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ МЫСЛИ БЕЛАРУСИ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

BOLBAS Valery, LUPINA Galina
MOZĪRI, BELARUSI

THE IDEAS OF AESTHETIC EDUCATION OF BYELORUSSIAN PEDAGOGIC THINKING OF RENAISSANCE

The article covers the aesthetical aspect of upbringing in Belorussian pedagogical ideas during the Renaissance, when a lot was focused on the ways of affecting the sensitive side of personality; on the conditions of developing its emotional sphere; on means of developing the aesthetic culture; on the capability

³² C.D. Zelenin, in *Michelangelo Sonete și crâmpie de sonet*, București., Ed.Albatros, 1975, p.114.

³³ G.Vasari. *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți...*

of various genres of Art to activize perception and thinking, to arouse not just aesthetic pleasure, but also cause spiritual and moral purification.

The enlighteners of XVI – XVII centuries worked upon such problems as finding out the relations between such notions as "the beautiful", "Art", "spiritual" and "physical" beauty of humans.

Одним из приоритетных принципов воспитания в Республике Беларусь на современном этапе общественного развития является принцип эстетизации детской (молодёжной) жизнедеятельности, а одним из базовых компонентов содержания культуры личности – эстетическая культура. Отсюда, возникает необходимость в переосмыслении основных категорий эстетического воспитания с учётом современных условий, в обогащении новым смыслом, углубляющим их традиционное содержание. Разработка же теоретических и практических вопросов эстетического воспитания в контексте возникшей социокультурной ситуации не может осуществляться без их исторического понимания. Первостепенная необходимость возникает в обращении к педагогическому наследию предшествующих поколений. Так, в Республике Беларусь особую актуальность приобретает опыт в области развития гуманистической педагогики XVI –XVII вв. Это обусловлено тем, что данный период определяется историками и культурологами как время интенсивного развития экономики, культуры и образования, период Возрождения и Реформации, зарождения капиталистических отношений, а также тем, что в это время закладывались принципиально новые теоретические и практические основы педагогической мысли Беларуси. Это был переломный период в жизни общества, что во многом созвучно реальной современной действительности.

В трудах многих просветителей Беларуси XVI – XVII вв. наблюдается неоднократное обращение к категориям эстетического характера. В частности, красота, по мнению восточнославянского первопечатника Франциска Скорины (до 1490-ок. 1541), является составляющей мировой гармонии и пронизывает все сферы жизни человека. Телесную красоту личности гуманист воспринимает в неотрывном единстве с её духовным обликом. А роль искусства, например, песнопений, видит в способности через воздействие на эмоциональную сферу личности вызывать не только эстетическое наслаждение, но и духовное обновление, нравственное очищение человека: «якобы сокровище... душу и смыслы отгоняють...» [6, 170]. Более того, Франциск Скорина расширяет границы воздействия

этого жанра на природу человека, наделяет его способностью «изгонять бесов», отводит ему роль «щита против бесовским ночным мечтанием и сътрахом», вследствие чего происходит «душевное и телесное uzdravlenie». Мыслитель как бы предугадывает то, что Л.С.Выготский позже отнесёт к биологической основе искусства, сделав вывод о том, что «наше поведение есть не что иное, как процесс уравнивания организма со средой...», и поэтому у человека возникает необходимость в том, чтобы время от времени разряжать энергию, не нашедшую выхода в полезной работе, «давать её свободный выход» [2, 186-187].

Свои печатные издания Франциск Скорина украшает различными атрибутами художественного оформления, так как считает очень важным в процессе познания воздействие на чувственную сторону личности как способа активизации не только восприятия, но и непосредственно мышления. Такое отношение к эстетическому оформлению своих работ демонстрирует способность просветителя к художественно-творческому самовыражению и пониманию им роли прекрасного в совершенствовании личности.

Белорусский поэт-гуманист Николай Гусовский (1470-1533) в своём произведении «Песня о зубре» изложил многогранную идейно-эстетическую воспитательную программу. В качестве важнейшего средства эстетического воспитания у автора выступает художественное слово, благодаря которому он воссоздаёт картины одухотворённой природы, мелодию родных мест: «Музыка наших лесов сладкозвучнее лиры» [1, 60]. Следует отметить, что именно в национальном искусстве и творчестве просветитель видит огромный нравственно-воспитательный потенциал, ибо, «гусли и песни зачаровывают и страшную силу имеют»[3, 49]. Более того, Николай Гусовский говорит о том, «чтобы ребёнок привыкал к прекрасному с ранних лет» [4, 74].

Белорусский педагог, философ, поэт Соломон Рысинский (до 1560-1625) в письме к своим ученикам обращает их внимание на своеобразие, красоту построения и расположения фраз, рассказов, творений, остроумных историй, на звучание поэтических слов, «похожих на прелестное пение птиц...» [1, 90]. Педагог считает важным в формировании эстетической культуры личности умение воспринимать произведение искусства, сопереживать и получать наслаждение, давать эстетическую оценку. В свою очередь, различные виды искусства, по мнению Соломона Рысинского,

активно воздействуют на духовно-нравственный мир индивида: “смягчают нравы, устанавливают границу дикости”, в частности, “благодаря поэзии добреют сердца” [5, 25].

Педагог-гуманист XVII в. Лука Залусский (1604-1676) разделяет понятия «искусство» и «красота», так как считает, что искусство – это добродетель души, а красота – лишь свойство тела и поэтому не может входить в перечень добродетелей. Мыслитель подвергает критике убеждение Аристотеля в том, что отсутствие внешней красоты вредит счастью человека, и утверждает, что духовность путём приобщения к искусству, наукам и мудрости определяет судьбу человека, а не физическая красота или знатное происхождение. Немного ранее педагог-просветитель Ян Намысловский (1566-1633) в одной из своих «сентенций» также замечает, что внешний вид не говорит о достоинствах человека: «Часто в прекрасной, изящной одежде глупец выступает, а в неопрятной – мудрец прячет величия дух» [1, 86].

Адами Рейнгольд (1602-1656 (?)), один из авторов Устава Слуцкой кальвинистской школы, большое значение уделяет эстетическому воспитанию и культуре, считая их действенной силой в процессе развития и формирования духовно-нравственного мира личности. Так, природу родного края с её “чистотой неба, плодородием почвы, богатством лесов, садов, рек, лугов...” педагог-просветитель относит к образцам искусства («щедрыми руками самой природы, музами и грациями всё это с самого начала было выпестовано и украшено») и выделяет её в качестве обязательного условия для развития способностей и талантов учащихся, а основную функцию образования видит в постижении личностью «граций и муз» [1, 95]. Заключённые в Уставе методические указания для третьего класса включают в себя упражнения в письме, основной целью которых является достижение учащимися «большого изящества в рисунке, почерке и начертании [букв]» [1, 96]. Упражнения в красноречии, театральные представления, имеющие место в школьной жизни, отождествляются авторами Устава с явлениями искусства. Например, представления сравниваются с «музыкальным инструментом, на котором можно сыграть любую мелодию», а упражнения в ораторском искусстве ассоциируются с уроками живописи у опытных мастеров, «которые обычно заставляли учеников упражняться в тщательных зарисовках частей животных или пейзажа, а потом вводили в искусство выполнения всей

картины» [1, 98]. Добавим, что Уставом предписывалось периодически вывозить за город учеников Слуцкой школы, где они «восхищались садами и лугами» [1, 99]. Данные положения документа свидетельствует о том, что основную образовательную цель преподаватели видели в эстетизации учебно-воспитательного процесса, в создании условий, способствующих развитию эмоциональной сферы личности художественными средствами, в развитии стремления к общению с природой как источнику искусства и вдохновения на творчество.

Гуманист-просветитель и талантливый преподаватель Матей Казимир Сарбевский (1595-1640) одним из средств повышения эстетической культуры личности считал театральное искусство. В своём труде «О трагедии и комедии, или Сенека и Теренций» автор прослеживает особенности воздействия голоса, жестов, действий актёра на настроение зрителя, даёт свою эстетическую характеристику артистам комедийного и трагедийного жанра, определяет роль освещения, музыки, реквизита, костюмов в процессе восприятия драматического произведения. Это связано с убеждённостью педагога в том, что восприятие образца искусства должно заранее подготавливаться декорациями, световыми, музыкальными эффектами и максимально обогащаться во время представления.

Таким образом, белорусские просветители XVI-XVII вв. видели в эстетическом воспитании важнейшую обязательную составляющую в формировании личности. Их взгляды не потеряли актуальности и во многом созвучны проблемам современной педагогической теории и практики. Так, цель эстетического воспитания они видят в формировании нравственно совершенной и духовно богатой личности, что предполагает наличие тесной связи между эстетическим и этическим. В качестве способов воздействия на чувственную сторону личности гуманисты выделяют природу, различные виды искусства, в том числе и национального. Одним из критериев сформированности эстетической культуры человека считают эстетизацию всех сторон окружающей его действительности.

Историческое осмысление эстетико-педагогических взглядов белорусских просветителей эпохи Возрождения, актуализация и изучение их педагогического наследия позволяют обогатить опыт в области эстетического воспитания на современном этапе общественного развития.

Литература:

1. *Антология педагогической мысли Белорусской ССР* / Сост. Э.К.Дорошевич, М.С. Мятельский, П.С.Солнцев.-М.: Педагогика, 1986.-468 с.
- 2.Выготский Л.С. *Психология искусства*. - Москва.: Современный гуманитарный институт, 2001.-211 с.
- 3.Гусоўскі М. *Песня пра зубра: На лацін., беларус., рус. мовах*.-Минск.: Маст. літ., 1980.-192 с.
- 4.Гусоўскі М. *Песня пра зубра*./Перакл. з лац. М.Шатона.-Минск.: Маст. літ., 1995. – 85 с.
- 5.Порецкий Я.И. *Соломон Рысинский: Solomo Pantherus Zeukorussus. Конец XVI-нач. XVII в.* - Минск.: Изд-во БГУ, 1983.-158 с.
6. *Францыск Скарына і яго час: Энцыкл. давед.*/ Беларус. Сав. Энциклапедыя.-Минск.: БелСЭ, 1988.-608 с

TRADIȚII ȘI INOVAȚII ÎN IMNELE SFINTEI LITURGHII DE V.CIOLAC

BALABAN Larisa
CHIȘINĂU, MOLDOVA

TRADITIONS AND INNOVATIONS IN V.CIOLAC'S HYMNS OF ST. LITURGY

In the article *Traditions and innovations in V.Ciolac's Hymns of St. Liturgy for four-part female chorus* are considered the questions of dramaturgy, structure and expressive means and devices in the work of Moldavian composer who has devoted his works mainly to the religious music. The author proves the traditional character of this work which is focused on Russian choral culture, proceeding from the exact following to the church text of a liturgy, its stylistic; are especially noted the distinguishing features of the composer's choral writing style.

Dimensiunea spirituală - religioasă reprezintă o parte componentă a palmaresului artistic contemporan. Valorile etice universale sunt întruchipate în creația compozitorilor din R.Moldova constituind drept sursă de educație estetică-spirituală.

Muzica corală bisericească ocupă un loc important în creația lui Vladimir Ciolac. *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur* a fost scrisă în 1993 pentru corul *Renaissance* și dedicată întemeietorului și conducătorului acestui colectiv Teodor Zgureanu. Conform afirmațiilor autorului, *Imnele Sfintei Liturghii* sunt un liant ce îmbină contemporaneitatea cu tradițiile muzicii sacre ale secolelor XIX-lea - începutul secolului XX.

Imnele Sfintei Liturghii pentru cor feminin la 4 voci ale lui V.Ciolac constituie un ciclu de cântări liturgice din 14 compartimente.

Îndeplinind, de obicei, funcția de însoțire a slujbei religioase, acest model ciclic a fost abordat mai liber de către autor atât în planul stilistic, cât și în cel compozițional, îndepărtându-se oarecum de funcția exclusiv liturgică preconizată inițial. Anume această alegere a autorului a determinat stabilirea în *Liturghie* drept repere logice mai accentuate a unor cântări corale expresive, pline de semnificații, care și-au subordonat cele mai interiorizate și specifice momente ale rugăciunii, ele îndeplinind totodată și un rol de legătură dar și de intermediar în contextul întregii lucrări. Părțile extreme înrămează *Liturghia*, conferindu-i logică și desăvârșire.

Partea I-a – *Ectenia Mare* (d-moll) este tratată în plan dramaturgic ca un prolog, mesajul-rugăciune al căruia este adus într-un unison larg, expunându-se mai apoi la 4 voci (începând cu cererea a opta), cu revenirea la unison în cererea a douăsprezecea. Părțile ce urmează sunt unitare într-un plan ce ține mai degrabă de înțelesurile de profunzime ale *Liturghiei* decât cele situate la suprafață. Partea finală a slujbei rituale – *Mulți ani trăiască* (în C-dur) – reprezintă o glorie și constituie o încheiere a întregii *Liturghii*.

Partea centrală și totodată culminația logică a *Liturghiei* este *Pre Tine te lăudăm*, scrisă într-o formă concisă, laconică, dar foarte încărcată în plan emoțional, având și un conținut de o deosebită profunzime. Cântarea se evidențiază cu pregnanță în cadrul *Liturghiei* printr-o puritate înălțătoare, o rezonanță solemnă, elemente datorate menținerii într-un tempo lent, dinamicii moderate și nuanțării în tonuri minore. Compozitorul etalează o stare de rugăciune rostită cu multă evlavie, într-o succesiune unitară, armonioasă a cântărilor mai desfășurate ca formă și conținut, cum ar fi *Fericirile*, *Veniți să ne închinăm*, *Sfinte Dumnezeule*, *Mila Păcii*, *Tatăl Nostru*, *Mulți ani trăiască*, cu cântările mai mici – Ecteniile *Doamne miluiește*, antifoanele *Întru Împărăția Ta*, *Pre mării Domni*, - stare, ce servește drept factor unificator pentru toate cântările *Liturghiei*.

Tendința generală de constituire a arhitectonicii compartimentelor *Liturghiei* constă în alegerea unor forme bazate pe cea strofică, mai ales pe cea strofico-variantică, alături de o formă liberă cu dezvoltare complexă, utilizată în părțile recitative ale rugăciunii.

Verticala armonică „crește” din pivotul modal-funcțional al liniei melodice, constituindu-se în succesiuni concrete și precise de acorduri menținute într-o înlănțuire de tip clasic, cum ar fi cea din N8 *Mila Păcii*, N7 *Crezul* ș.a. Diversificarea calitativă a expunerii texturale este obținută prin utilizarea principiului polifoniei imitative, fapt ce contribuie și la depășirea staticii construcțiilor verticale prin varierea motivelor (N10

Cuvine-se cu adevărat, t.12 ș.a.; N9 *Pre Tine te lăudăm*; partea *Bine este și Mila păcii*). Astfel, prin folosirea imitării, care nu a devenit însă un scop în sine, compozitorul a obținut efectul timbral-coloristic de variație al facturii în cântările *Liturghiei*.

Structura cantilenă, suavă a melodiei, cu caracter de spovedanie lirică își are rădăcinile intonative în straturile de adâncime ale culturii tradiționale. Astfel, începutul melodiei de tip monodic la soprano solo în N3 *Întru împărăția Ta* este preluat de celelalte voci ale corului feminin, conferind țesăturii muzicale culoare armonică și timbrală, creând totodată o comunicare-dialog dintre ele. Într-un context sonor unitar acest micro-procedeu este folosit alături de reîntoarcerea constantă spre tonul stabil principal, care îndeplinește totodată și rolul de pedală.

În N9 *Pre Tine te lăudăm* putem observa stilizarea unei melodii cantabile sub arcada textului religios, bazat pe o dezvoltare melodică copleșitoare, lirică, cu intonații vibrante, încrezătoare. Linia vocală reliefează aproape vizual o cerere, prin intonațiile de secundă în secvență, care se succed mai apoi cu celule imitative, conferindu-i formei deschidere și libertate, iar timbrului – expresivitate (tt.55-61).

În contrapunere cu procedeele de desfășurare ale liniei melodice descrise mai sus în N7 *Crezul* solo-ul basului se axează pe recitativ și pe o mișcare succesivă ascendentă cu schimbarea pasului intervalic, totul într-o încordare culminantă; de pe fundalul unei armonii stabile, constante se fac auzite pedale stratificate, ce intensifică pe plan psihologic starea de așteptare atingând astfel în încheiere efectul unui extaz religios.

În mod tradițional, textul bisericesc este supus unor conveniențe și rigidități, astfel încât autorul utilizează mai multe metode de dinamizare a acestuia: includerea unei pronunții psalmodice, repetări, mișcarea a-metrică sau cea metrică alternativă și schimbările ei.

Vom examina în calitate de exemplu ce ilustrează aceste legități imanente, N11 *Tatăl nostru*, scris pentru soprano solo și cor. Până la tactul 30 intervalica rugăciunii nu depășește cvarta, element ce creează impresia unei „rostiri cântate” a celui ce se roagă, adâncit într-o stare de profundă contemplație, de cerere către Domnul. Frazele inițiale ale corului sunt preluate ulterior de solist – procedeu caracteristic pentru slujbele rituale bisericești (cântul responsorial). Corul însoțește melodia solistului, lunecând pe neobservate la *piano*, în luminoasa tonalitate Fa-major, în consunări timbrale moi, conturând o sonoritate de pedală (cu gura închisă) și o stare de concentrare a gândirii. Trăsăturile caracteristice ale metodelor autorului, utilizate pe larg în *Liturghie* sunt preferința pentru sonoritățile și

nuanțele moi și luminoase ale „transmișiunii” muzicale, preponderența diatonicii, conducerea lină a vocilor, mișcarea generală lentă, cu urcări și scăderi line, caracterul plagal, asimetria metro-ritmică, varierea unor celule intonative în procesul improvizatoric și – un element important – reîntoarcerea la starea emoțională inițială, pe o treaptă calitativă nouă.

Astfel, putem constata tendința compozitorului spre păstrarea trăsăturilor caracteristice tradiționale ale melodiilor liturgice nu doar în planul structural, ci și în cel semantico-ideatic. În dezvoltarea muzicală a Imnurilor prevalează dorința oarecum neobservată de a păstra nu atât o acțiune hipnotică efemeră, sau o dispoziție de minut, ci o stare de liniște, pace și confort spiritual, de încredințarea sinelui în voia și mila Domnului. Toate acestea sunt obținute printr-o largă revărsare a sferelor lirice de exprimare, care a devenit una din principalele caracteristici ale discursului sonor al *Liturghiei*.

Principiul contrapunerii majorului și a minorului reprezintă o proprietate esențială în dezvoltarea țesutului muzical al mai multor cântări, iar planul tonal general este dominat de tonalitățile majore, faptul fiind motivat de ideile și coloritul stării generale a *Liturghiei*.

Dezvoltarea muzicală bine chibzuită și progresivă este marcată de înseninarea tonală, trecerea spre tonalități majore și fixarea acestora un ultimele părți (începând cu partea a VII-a). Această dezvoltare are loc în paralel cu planul ritual și constituie cel de-al doilea nivel emoțional-psihologic, de o importanță deosebită, ce conferă o blândețe luminoasă întregii desfășurări dramaturgice a lucrării.

Opțiunea compozitorului pentru formația corală feminină a determinat și limitele timbrale și cele facturale, ce sunt păstrate în conformitate cu normele clasice, nefiind atinse de careva inovații moderne experimentale iar utilizarea unui arsenal de mijloace de expresie tradiționale ce țin de formă, factură, procedee de conducere a vocilor nu prezintă dificultăți de interpretare pentru coriști bine pregătiți.

Stilistica limbajului muzical al *Liturghiei* este adresată unui colectiv coral profesionist care, însă, nu întotdeauna este obligatoriu pentru stranele bisericești. Iată de ce unele inconveniențe de ordin interpretativ, cum ar fi treptele alterate, formulele ritmice punctate, trioletele, procedee ale polifoniei imitative vor fi mai dificil de depășit.

În general, *Liturghia* lui V.Ciolac este predestinată pentru utilizarea în practica de cult - slujba religioasă - fapt despre care ne vorbește și ordinea în care sunt fixate părțile obligatorii și cele ce pot fi schimbate, cât și „regizarea” mijloacelor folosite, orientate spre tradiția

muzicală corală rusă – cantabilitatea melodiei, caracterul prelung al acesteia, sonoritatea „de fanfară”, stilul solemn, sobru al discursului sonor (și apropierea prin aceasta de concertele sacre *partes*), lipsa unei ornamentări melismatice, corelații dintre tonalități apropiate, funcționalitatea armonică, alegerea și chibzuirea legăturilor modal-tonale în general și a fiecărui compartiment în parte.

Specificul liturgic ce presupune o logică fixă a relațiilor tematice, dependența intonațională de cântările tradiționale, bazate pe motive, legități proprii ale cadențelor, includerea recitațiilor în unele părți vorbește despre destinația practică a *Liturghiei* lui V.Ciolac pentru slujba creștin-ortodoxă.

Însuși compozitorul, într-o discuție cu autorul acestor rânduri mărturisește poziția sa în ce privește interpretarea muzicii sacre: „Unica doleanță către interpreți: această muzică să nu fie cântată formal, ci cu o adâncă pătrundere și înțelegere a textului cântat, cu profunde sentimente religioase. Doar în așa fel se vor descoperi adevăratele înțelesuri ale textelor bisericești, doar atunci o astfel de muzică va răsună gândit și înălțător, corect în plan vocal și armonic, curat în plan intonativ”.

SPIRITUALIZAREA OMULUI PRIN MUZICĂ – ESEȚA CONCEPTULUI MUSICOSOPHIC AL LUI GEORGE BĂLAN

(Lecturând *L'enigme de la musique et son defi*)³⁴

SECRIERU Daniela
BĂLȚI, MOLDOVA

PEOPLE'S SPIRITUAL WELFARE THROUGH MUSIC – GEORGE BĂLAN'S ESSENCE OF MUSICOSOPHY

The article deals with some interpretations about the musical –philosophical concept *Musicosophia*, which author is George Bălan, a great musician and philosopher. The essence of treating the *Musicosophy* consists in imparting aesthetic auditory meditative capabilities, in revealing the marvellous senses of sounds and composition and also in communicating the spiritual contentment induced by companionships with one of the most outstanding and remarkable of arts.

³⁴ Bălan George. *L'enigme de la musique et son defi*. Sankt Peter (Germania), 1989.

Conceptul musicosofic al lui G. Bălan asupra artei sonore comportă o puternică încărcătură filosofică.³⁵ Abordarea filosofică a muzicii atestă o tradiție de milenii, însă în opera lui G. Bălan (am putea remarca – înrudită în acest sens cu cea a lui E. Cioran, cu care autorul Musicosophiei a întreținut bune relații de prietenie pe parcursul multor ani) sensul filosofic poartă o nuanță specifică. Muzicologul-filosof, în toată opera sa de zeci de cărți scrise, reliefând aspectul adânc meditativ și metafizic al muzicii ca și alți autori - de la Platon și Aristotel la Schopenhauer și Nietzsche - arată că muzica, dacă și este “o filosofie superioară oricărei filosofii”, atunci ea este astfel pentru că nu este o filosofie “savantă”, “raționalistă”, “gândită”, dar este una vie, trăită, trecută prin interiorul profund al celui ce știe să comunice cu ea. Or, e una să gândești idei, și alta e să trăiești idei.

Cel care trăiește muzica în profunzime, afirmă G. Bălan, *efectuează o experiență spirituală*. Și această teză este una esențială, străbătând întreaga sa creație. Fericirea de a putea aparține muzicii este o adevărată contemplare a lumii spiritului. Cât de strălucitoare este această veritabilă existență pe care o trăiești când ești dus de puterea înaripată a sunetelor! exclamă autorul Musicosophiei. Simți cu adevărat în suflet și în corp forțele aducătoare de viață care radiază din această altă lume. Deși foarte îndepărtat și abia întrezărit, aceste forțe vibrează cu o intensitate care se lasă net percepută în fluxul exaltant de care te lași misterios pătruns.

Energia născută în suflet sub acțiunea sunetelor, continuă autorul, este un semn înalt elocvent. Orice ascultător, care se străduie să se gândească la aceasta, își dă seama că eforturile lui suscită sentimentul către un punct viu al altui plan existențial (de știut, reamintește filosoful-muzicolog, că planul eternității maiestose e ascuns în fiecare din noi). Dacă lumea reflectată de muzică n-ar fi o realitate vie un atare sentiment, capabil să impresioneze întreaga noastră ființă, n-ar putea să apară niciodată. Comunicarea cu muzica ne face să presimțim adevăratul motiv al fericirii supreme: printr-o “moarte” temporară la lucrurile din lumea terestră noi trăim reînvierea spiritului ca o realitate imediată, interior palpabilă.

³⁵ Despre George Bălan și despre ceea ce este “Musicosophia” se poate vedea: *George Bălan și Musicosophia sa*. În: Gagim I. *Omul în fața muzicii*. Bălți, 2000, p. 41-46; Secrieru D. *Calea lui George Bălan spre „Musicosophia” – o nouă viziune asupra muzicii și valențelor ei educative*. În: *Standarde, conținuturi și tehnologii moderne în educația muzicală*. Bălți, 2004, p.62-65, sau: <http://www.musicosophia.de>

Foarte puțini sunt cei care se întreabă de ce muzica ne face să trecem de la o stare obișnuită a sufletului la alta înrudită cu adevărata spiritualitate, scrie G. Bălan. Aceștea sunt puțini, deoarece omul comun cu greu își poate imagina că muzica este cu adevărat o școală oferită cu generozitate oamenilor de către Spirit. Ceea ce se întâmplă în aceste momente de încântare sugerează sensul unei adevărate *cercetări spirituale*: simți în tine o forță care te alipește la imperiul invincibil aflat dincolo de această “lume plină de mizerie, în care se târaie omul”, după cum ar fi zis și marele Beethoven.

Pentru mentalitatea modernă, atât de superficială, acest imperativ sună ca o invitație de a ne întoarce cu spatele la problemele terestre. În realitate, însă, doar prin triumful interior trăit în această lume supremă, de care suntem, de obicei, copleșiți, putem deveni stăpânii evenimentelor și a destinului terestru și, prin urmare, să jucăm un rol superior pe pământ. Nu ne putem dezvolta ca *ființă spirituală* decât transfigurându-ne în interior. Orice muzică, dacă ea este autentică, repetă sufletului și corpului nostru acest adevăr fundamental. Ea acționează asupra noastră în măsura în care ne dezlipește de amestecul de griji permanente și bucurii efemere numit viață, pentru a ne înălța pe un plan pe care-l presimțim ca o adevărată viață.

Atunci când ne familiarizăm cu meditația muzicală adevărată, continuă G. Bălan, ne dedicăm implicit unui *exercițiu spiritual*. Dacă nu răstignim muzica pe crucea examenului meditativ lucid, ea n-ar putea să reînvie în noi ca muzică a noastră, ca forță ce modelează din interior ființa noastră și destinul nostru. Anume această muzică reînviată în noi prin meditație este adevărata muzică, cea în vederea căreia se compun și se interpretează opere, opere a căror sonoritate, dacă vine doar de dinafară, nu ne dă - chiar și când o practicăm ca specialiști - decât o presimțire vagă a ceea ce este spiritualitate, deoarece, interpretând, noi putem rămâne, totuși, în contact pur exterior cu ea. Dar, anume răsunând și instaurându-se în spațiile noastre interioare liniștite ea ne dezvăluie veritabila sa identitate.

Autorul viziunii musicosophice asupra artei sunetelor frecvent accentuează în diferitele sale lucrări că dacă muzica reușește să reînvie în noi ca formă pur spirituală, atunci neapărat se produce o schimbare radicală în maniera noastră de a resimți și de a înțelege viața, lucrurile. Prin comunicarea adevărată cu muzica omul trăiește, la rândul său, o reînvier. O lumină vie apare în interior: sunetele, devenite ca și transparente, ne lasă să întrevădem realitățile de ordin superior pe care ele le preced și le reflectă. Apare *un sens nou* care se naște lent în conștiință dintr-o astfel de comunicare intimă cu muzica. Obișnuindu-ne cu cântul

mental liniștit, cu care întreținem conștient un dialog existențial, dezvoltăm în noi sensibilitatea pentru acest aspect ascuns al lucrurilor spre care Novalis ne atrage atenția: “Orice lucru vizibil ține de cel invizibil, cel audibil de cel inaudibil, cel palpabil de cel impalpabil, cel care se poate concepe, de cel de neconceput”.³⁶ Ajunși la această treaptă de comunicare cu muzica, atrage atenția G. Bălan, descoperim nu fără o anumită rușine puținul pe care-l înțelegeam din muzica cu care doar ne delectam ușor. În locul plăcerii pur sentimentale noi trăim acum bucuria nobilă a cunoașterii spirituale – aceasta este una din concluziile de fond pe care le face autorul *Musicosophiei*.

Devenim capabili să recunoaștem conținutul superior, adică, conținutul transcendent al muzicii: cel “de dincolo” de sunete, de percepțiile noastre subiective și de oricare asemănări înșelătoare a formelor sonore cu fenomenele fizice. O altă realitate decât cea a experienței curente înaintează spre noi, o realitate superioară față de ceea ce vedem, auzim, simțim și gândim zilnic. Anume de ea vorbește muzica și nu de lucrurile de pe lumea aceasta, de sentimentele sau ideile noastre – fapt ce i-l atribuim, de obicei, pe nedrept. Muzica pe care am recreat-o în interior trăiește în noi ca o dovadă evidentă a lumii pe care o numim “de dincolo”, a cărei configurație și entitate ea le descrie.

Prin caracterul transcendent pe care l-a căpătat conștiința noastră, ajunsă la acest punct, se vede recondiționată. Într-adevăr, ceva a trebuit să moară în noi, și anume atitudinea sentimentalistă și superficială, incapabilă să sesizeze inaudibilul, invizibilul, impalpabilul și neconceputul care vor să se reveleze în sunete. Ceea ce am lăsat conștient să moară se trezește acum la o nouă viață, cea a înțelegerii muzicale devenită *viziune și auzire spirituală*.

Prin muzică “lumea de dincolo” devine pentru noi atât de concretă și vie, mărturisește G. Bălan, încât nu mai resimțim nevoia de dovezi confirmând realitatea acestei lumi – dovezi căutate de atâția din contemporanii noștri care, “științific” cultivați, se comportă cu infantilism atunci când este vorba de “lumea de dincolo”, cerând “fapte” care ar demonstra realitatea forțelor, a proceselor spirituale și, în ultimă instanță, a lui Dumnezeu. Dar, dorind să dovedească existența lumii spirituale prin mijloace care vorbesc simțurilor directe și intelectului, ei contrazic natura

³⁶ *L'enigme de la musique et son défi...* p. 59

acesteia, care își demonstrează valoarea prin însăși faptul că este fizic invizibilă și intelectual de neconceput.

Această experiență muzical-spirituală are ca trăsătură esențială sentimentul unei victorii strălucite asupra materiei. Meditația muzicală este mijlocul de a găsi acces spre acest conținut transcendent și spre aceste forțe ascunse ale muzicii și ale spiritului. Dacă încercăm să exprimăm prin cuvinte această coborâre spre profunzimile muzicii – care sunt în același timp și cele ale sufletului nostru propriu și ale unei lumi spirituale obiective – noi vom obține o descriere a lumii de dincolo cum nici o teologie nu poate nici măcar să schițeze.

Dacă ascuți într-un spirit meditativ a treia măsură – *Adagio* – a Simfoniei a IX a lui *Bruckner*, exemplifică G. Bălan ideea sa, descoperi acolo o succesiune de episoade prin care raționamentul de a fi al muzicii se exprimă foarte elocvent: un sentiment al unei intensități dureroase, apoi apropierea amenințătoare, dar și solemnă, a ceva misterios, și în sfârșit, după o culminație teribilă, o gingășie infinită și surâzândă a unei melodii care vine spre noi ca și dorința de a ne îmbrățișa. Iată cheia oricărei încrederi de a înțelege ceea ce vrea să ne spună această artă enigmatică: anume în această îmbrățișare tandră și consolatoare, care satisface toate așteptările noastre și ne smulge din neliniștile noastre, constă sensul ei suprem. Când Wagner zice: “Eu nu pot să concep spiritul muzicii altfel decât sub semnul dragostei”, el atinge însăși profunzimea revelației muzicale.³⁷ Astfel s-ar putea de formulat mesajul depus în sufletul nostru de către sunete, pe care, de obicei, nu ne prea străduim să-l descifrăm, continuă G. Bălan.

Dragostea care radiază de la muzică nu este un sentiment abstract, el este concret și viu. De unde această capacitate consolatoare fără egal a muzicii?, întreabă autorul *Musicosophiei*. Dar cine n-a presimțit în ea prietenul ei absolut?, continuă el să interogheze. Ea este unicul mijloc de care omul dispune pentru a-și da seama că dragostea nu există doar în sufletul său, dar, de asemenea, în marele Tot, obiectiv, element al căruia este muzica, substanță spirituală tot atât de reală ca stelele, norii, ploaia și vântul. Ce șansă extraordinară pentru acest sentiment pe care-l ferecăm în închisorile pasiunilor noastre, unde el suspină după libertatea lumii spirituale!

Nu este oare intuiția vagă a acestei Iubiri cauza secretă a tuturor nostalgiilor noastre? - întreabă iarăși autorul. Ascultând la acest nivel

³⁷ Bălan G. *Răspunsurile muzicii*. București, 1998, p. 54

muzica te convingi, că adevărata Dragoste, după care inima noastră tânjește, este, totuși, posibilă. Făcându-ne să trăim transcendența ca pe o realitate evidentă pentru suflet, muzica arată intuiției obscure calea pe care ea poate s-o găsească.

Berlioz, întrebându-se care din cele două mari puteri – dragostea sau muzica – poate să ne înalțe cel mai sus în regatul luminii, s-a simțit constrâns de însăși logica lucrurilor să recunoască superioritatea muzicii: dragostea nu poate să ne dea nici o idee despre ceea ce este muzica, în timp ce aceasta poate să ne facă să trăim pe viu ceea ce este cu adevărat dragoste.

Momentul decisiv al oricărui pelerinaj muzical spre spirit este acela când devii conștient că gândirea muzicală – sau mai exact, muzica în forma sa absolută – *este expresia directă a Logos-ului, a Verbului Divin*. Capacitatea cuvintelor vorbite într-o manieră concretă, precisă, clară se dovedește a fi foarte limitată aici, ba chiar, uneori, înșelătoare. În realitate, limbajul muzical este de o precizie și de o elocvență cu mult mai înalte – adică, situându-se pe un plan mai superior – pentru cel care a învățat să asculte. “Notele au o semnificație tot atât de exactă ca și cea a cuvintelor, poate încă mai exactă”, observă Mendelsohn-Bartholdy.³⁸ Sunetele nu posedă exactitudinea cuvintelor anume pentru că ele exprimă cu fidelitate realitățile spirituale ascunse pe care cuvintele omenești – cine n-a simțit-o? – le redau întotdeauna sărăcite și deformate, conchide G. Bălan. Cel care a permis muzicii să-i reînnoiască sufletul și să o remodeleze în interior, va zice împreună cu Bruno Walter: da, omul nu posedă un alt mijloc de a presimți Logosul decât muzica. Grație ei el poate să-și facă o idee despre ceea ce trebuie să fie realitatea divină. Și atunci ne pare verosimilă expresia teologului Karl Barth: “Nu știu cu certitudine dacă îngerii, când îl laudă pe Dumnezeu, cântă cu precizie ceva de Bach, dar sunt sigur că atunci când sunt singuri, între ei, cântă din Mozart, și că atunci bunul Dumnezeu ascultă cu o plăcere deosebită”.³⁹ Anume pentru că el a păstrat o sensibilitate religioasă autentică, acest mare dogmatist protestant a putut să-și dea seama că nu limba teologilor, dar cea a muzicienilor este cea mai aproape de Dumnezeu.⁴⁰ Iată de ce el considera într-un mod scandalos în ochii teologilor intrarea sa în lumea spirituală. “Dacă vreodată va trebui să merg în cer, anume de Mozart mă voi informa la început, și doar apoi de

³⁸ *L'enigme de la musique et son défi...* p. 67

³⁹ *Idem*, p. 68

⁴⁰ La Emil Cioran întâlnim frecvent aceeași afirmație: *Cioran și Muzica*. București, 1997 (n.n. – D. S.)

Augustin și Toma, de Luther, Calvin și Scheiermacher”, continuă Karl Barth.⁴¹

Cine ia muzica în serios și se identifică din toată ființa cu ea, adică face din ea legea spirituală a vieții sale, cunoaște una din formele cele mai directe ale întâlnirii cu Divinitatea – aceasta este una din tezele de fond ale gândirii musicosofice despre arta sunetelor. Identificându-ne cu Ființa Luminii, pe care muzica ne-o dezvăluie, noi avansăm printre semenii noștri, prin încercările și tentațiile vieții, ca reînviații asupra cărora lumea nu mai are putere. Anume astfel putem să facem experiența pe care Goethe a descoperit-o pe parcursul unei căutări interioare care a durat, probabil, toată viața sa: “Prin Templul muzicii ajungem la Divinitate. Anume acolo trăim reînvierea noastră adevărată”⁴².

Aceste cuvinte ale marelui poet redau cum nu se poate mai exact ideea filosofică supremă, ce vrea s-o sugereze G. Bălan în toată creația sa: muzica este una din primele forțe în opera de divinizare-spiritualizare a ființei umane.

UNELE ASPECTE ALE EDUCAȚIEI ESTETICE-SPIRITUALE ÎN BASARABIA DE LA SF. SEC. AL XIX-LEA – ÎNC. SEC. AL XX-LEA

DANIȚĂ Tatiana
CHIȘINĂU, MOLDOVA

SOME ASPECTS OF BASARABIAN SPIRITUAL EDUCATION FROM THE END OF 19TH CENTURY AND THE BEGINNING OF 20TH CENTURY

The article reflects some ideas concerning the importance of musical education and its content on Basarabia's territory in that period of time. The author focuses on historical date about the organizational process of the religious coral singing courses for the elementary school' teachers through what it was tried to increase the level of spiritual education of the pupils. It is significant, that was created the choir from the teachers involved in and conducted by the eminent choir conductor Mihail Berezovschi.

Negarea și nevalorificarea încercărilor în domeniul educație estetice spirituale din trecut ar fi cel puțin o eroare de dialectică și totodată un obstacol în crearea unui sistem educațional spiritual coerent

⁴¹ *L'enigme de la musique et son défi...*p. 68

⁴² Idem, p. 69

contemporan. Împătășind opinia lui Ovid Densusianu precum că „tradiția bine înțeleasă e ca o coloană de marmură rămasă de la un templu vechi pentru a înălța un templu nou” și a lui Lucian Blaga că „cu greutatea trecutului ne-am obișnuit ca și cu greutatea atmosferei: nici n-am putea exista fără ea ...”, ne propunem a elucida unele momente de educație estetică spirituală, dar în special a educației muzical-spirituale, ca sursă primordială în educarea estetică a populației și ca parte componentă, inseparabilă a învățământului din acea perioadă.

Educația muzical-spirituală a prins rădăcini adânci în Basarabia, luându-și începutul în cadrul Seminarului Teologic, cea mai superioară școală de învățământ religios din ținut, formată în 1813. Disciplina de cânt coral religios constituia un obiect de bază, o parte integră a curriculum-ului, având ca scop instruirea etico-morală a elevilor. Anume această disciplină a pus bază educației muzical-spirituale, ca formă foarte răspândită a educației estetice spirituale a timpului, ca obiect de studiu în toate școlile eparhiale. Odată cu înființarea și creșterea numărului de școli laice cântul coral ia o amploare și mai mare. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea cântul coral religios și laic a cuprins teritoriul întregii provincii, fapt condiționat de două momente: a) emiterea Ordinului Ministerului de Învățământ, conform căruia cântarea corală a devenit obiect de studiu obligatoriu în toate instituțiile de învățământ; b) emiterea ordinului oficial de constituire a Școlilor Primare parohiale (alături de cele secundare), în anul 1884. În această ordine de idei, crește „dificultățile” profesorilor de cânt coral, mai ales la sate, unde se constituiau școli primare parohiale și județene, unde nivelul estetic spiritual lăsa mult de dorit.

Această problemă a impulsivat inițierea cursurilor de perfecționare pentru învățătorii de muzică (și mai ales de cânt coral) din școlile primare din Basarabia. Primele date despre organizarea acestor cursuri se perindă printre filele cărții „Din istoria relațiilor muzicale a Moldovei, Ucrainei și Rusiei”, semnată de B.Cotlearov. Conform datelor expuse în această carte, la inițiativa lui V. Gutor, în vara anului 1893, la Chișinău au fost inițiate cursurile de cânt pentru profesorii școlilor primare din Basarabia. Această inițiativă a fost dictată de creșterea importanței muzicii și anume a cântului coral în școlile de profil general ca factor esențial în educarea estetică a copiilor și tineretului.

În următorul an inițiativa a fost preluată de un grup de profesori chișinăueni în frunte cu N.Eroșenco, autorul lucrării metodice în domeniul cântului coral, ce a fost publicată la 1893. În programa cursului au fost incluse atât prelucrări folclorice cât și fragmente corale din opere (1).

Aceste cursuri pentru învățătorii din școlile laice au putut servi drept impuls la inițierea cursurilor de perfecționare pentru învățătorii școlilor bisericești. Nu aș putea afirma ideea expusă mai sus, dar faptul, că cursurile de perfecționare pentru învățătorii școlilor bisericești au demarat, este cert și în continuare ne vom referi anume la ele.

Cursurile sus numite au fost inițiate la propunerea Consiliului Școlar Eparhial și al Sfântului Sinod în anul 1897 (2). Cursurile se desfășurau în perioada de vară, lunile iulie-august și durau 5-6 săptămâni la Chișinău. Anunțul despre derularea acestor cursuri de vară a fost publicat în *Buletinul Eparhiei Chișinăului* cu mult timp înaintea demarării lor. Tot în *Buletinul Eparhiei Chișinăului* găsim dările de seamă privind cursurile de perfecționare, în care sunt expuse detaliat condițiile, modul și programele de organizare a acestora (3).

Componenta și lista cursiștilor era determinată preventiv de persoanele responsabile de la eparhie și județ. Persoanele înregistrate la cursuri aveau nivel instructiv-educativ diferit: absolvente ale Școlii Eparhiale de fete, absolvenți ai școlilor secundare, reprezentanți ai Seminarului și ai școlii spirituale, absolvenți ai școlilor de 4 clase, 3 și 2 clase, persoane instruite în familie. De multe ori, persoanele ce frecventau o dată cursurile, veneau și în anii următori.

Numărul participanților la cursuri diferenția de la an la an. De exemplu, în anul 1897 au urmat și finisat cursurile 176 persoane, în anul 1898 – 127 persoane, în anul 1899 – 146 cursiști și audienți, în 1900– 123 persoane, în 1901 – 110 persoane, în 1905 – 111, în 1908- 113 iar în anul 1911 - 115 persoane. Ținând cont că cursurile s-au desfășurat cel puțin 15, ani putem cu ușurință constata că în acest răstimp au beneficiat de cursuri cam 1700 persoane.

Tinerii profesori cu adevărat au primit șansa de reciclare în plin sens al cuvântului: orele de curs – gratis (în centrul orașului); cazarea – gratis (căminul școlii spirituale și al școlii secundare); alimentația – gratis (dejun-pâine albă cu ceai; prânz – 3 feluri de mâncare; ceaiul de după amiază; cina); circulație - gratis (majoritatea cursiștilor).

În ziua prezentării la cursuri, toți cei înscriși erau supuși unui examen de cânt coral bisericesc, ceea ce permitea separarea lor în două grupe: superioară și inferioară. Această separare era necesară anume pentru lecțiile de cânt coral – în cea superioară erau apreciați cei ce cunoșteau cântul coral bisericesc, în cea inferioară - cei ce demonstau cunoștințe insuficiente sau necunoaștere totală a acestuia.

Ținând cont de **obiectivul principal al cursurilor** propuse, și anume: a familiariza profesorii școlilor bisericești cu cele mai eficiente metode de predare în școala primară și îndeosebi cu modalitățile de perfecționare a cântului coral bisericesc, în vederea ridicării nivelului estetic spiritual al elevilor – cursurile cuprindeau toate obiectele prevăzute în programul școlii primare bisericești, însă atenția primordială se acordă cântului coral bisericesc, ceea ce presupunea mai multe ore de clasă corală. Adițional la obiectele de bază mulți cursiști studiau vioara și armonium (melogarmonia), iar în ziua de duminică toate persoanele de la cursuri cântau în biserici: a Seminarului, a școlii spirituale de băieți și la Catedrală.

Am expus informația referitoare la modul de organizare și desfășurare a cursurilor. În continuare ne vom referi în special la programele și conducătorii orelor de cânt coral bisericesc și muzică.

În primul an de inițiere a cursurilor, anul 1897, conducători la cântul coral bisericesc au fost: Nicolae Kolokolov- în grupa superioară și Mihail Placsin – în grupa inferioară, care a fost înlocuit în anul următor prin Vasile Curdinovschi. Este de menționat faptul că, începând cu anul 1899 cursul de cânt coral bisericesc în grupa superioară a fost încredințat cunoscutului și eminentului dirijor de cor de mai târziu, Mihail Berezovschi (4). Lecțiile individuale de vioară și muzicuță erau conduse de Vladimir Savițchi. În următorii ani intervin unele schimbări în componența cadrelor; au fost substituiți conducătorii de cânt coral bisericesc în grupa inferioară și profesorii de muzică. Grupa superioară însă, neschimbat a fost încredințată neîntrecutului pedagog al timpului și măiestru al baghetei corale – Mihail Berezovschi.

Luând în considerație programele aprobate de Consiliul Eparhial Șco-,lar și al Sfântului Sinod, conținutul cursului de cânt coral se ramifica în:

- a) studierea „după ureche” și pe note a cântecelor din circuitul serviciilor divine pe o singură voce și în variantă corală (pe mai multe voci);
- b) teoria generală a cântului (adică teoria muzicii);
- c) cântare corală.

Primele două compartimente erau studiate în cadrul orelor pe grupe, iar corul propriu-zis în componență totală.

Iată programul cursului în grupa superioară:

„1. Noțiune generală a cântului. Durata sunetelor. Scrierea lor în sistemul de note; sistemul de cifrare. Înălțimea sunetelor. Notarea lor în sistemul liniar și de cifrare . Gama. Denumirea notelor în gamă. Cheile. Noțiunea

de gamă. Tonul și semitonul. Semnele de alterație: diezul, bemolul, semnificația becarului. Gama majoră. Tetracordurile. Formula gamei majore. Gama *do* major. Structura gamelor. *Sol* major; *re* major; *la* major; *fa* major; *si* bemol major; *mi* bemol major. Gama armonică minoră; *la* minor; *mi* minor; *si* minor; *re* minor; *sol* minor; *do* minor; *fa* minor. Diezii și bemolii întâmplători. Intervalele. Mărimea calitativă a intervalelor. Prima, secunda, terța, cvarta, cvinta, sexta, septima, octava. Intervalele în toate gamele majore și minore. Mărimea cantitativă a intervalelor; intervalele mari, mici, mărite și micșorate. Tactul. Măsura; felurile de măsuri: 2/2; 2/4; 3/2; 3/4; 4/4; 4/2; 6/8. Măsurile simple binare. Măsurile simple și compuse. Măsurile de trei timpi – 3/2; 3/4. Măsurile binare compuse – 4/2; 4/4. Măsura de șase timpi – 6/8. Timpii tari și timpii slabi. Legato; sincopa. Pauzele. Tempoul. Noțiunea de tempo. Termenii: *largo*, *adagio*, *moderato*, *andante*, *allegretto* și *allegro*. Nuanțele dinamice: *forte* (*f*), *fortissimo* (*ff*), *piano* (*p*), *pianissimo* (*pp*). Treptele principale ale gamei. Tonica, subdominantă, dominantă. Înrudirea gamelor. Primul grad de înrudire; gradul doi de înrudire.

2. Noțiuni elementare de armonie. Noțiunea de consonanță și disonanță. Acordul. Trisonul. Trisonul gamei majore. Trisonul gamei minore. Trisonul trepteii întâi (al tonicii), trepteii a patra (de subdominantă), trepteii a cincina (de dominantă). Acordul de patru sunete. Septacordul. Acordul de patru sunete de pe treapta a V (dominant – septacord). Septacordul trepteii a II. Aranjarea trisonului pe patru voci. Dublarea sunetelor. Poziția îngustă și largă a acordurilor. Răsturnarea acordurilor. Trisonul, cvartsextacordul tonicii, septacordul. Răsturnarea septacordului: cvintsextacordul trepteii a V și a II. Cadențele simple și compuse. Noțiunea de modulație. Trecerea armoniei, folosită în cântul bisericesc, din major în minorul omonim și invers.

3. Noțiuni practice despre activitatea regentului. Corul la unison, polifonic, corul omogen. Metodele de conducere a corului. Camertonul. Capacitatea de a da tonul.

4. Studiarea cântecelor din circuitul serviciilor divine pe mai multe voci. *Cântarea Vecerniei și Utreniei. ...Liturghia. Cântarea panihidelor și molebnelor. ...*” (5).

La sfârșitul cursului, toți participanții erau supuși unui examen serios la cântul coral. Examenul derula sub supravegherea unei comisii stricte, formate din personalități notorii din lumea muzical-pedagogică și religioasă a timpului. Cei mai rezultați elevi primeau certificat de finisare a cursului și dreptul de a preda cântul în clasele primare la fel ca și de a organiza coruri la sate. Alții, cu reușită mijlocie, primeau certificatul ce

confirma cunoașterea cântului pe două voci și pe o singură voce. În cele din urmă, cei cu nivel inferior primeau certificatul, ce confirma cunoașterea cântării pe o singură voce. Toți absolvenții cursurilor puteau preda orele de cânt, și organiza coruri nu numai în școlile primare bisericești dar și în școlile primare laice.

Scopul acestor cursuri nu se limita numai la o instruire muzical – teoretică. Cunoștințele dobândite erau aplicate totalmente în practică, prin cântarea în timpul slujbelor divine în bisericile Chișinăului, prin desfășurarea unei vaste activități spiritual-artistice în cele 5-6 săptămâni de cursuri în componența așa numitului cor al învățătorilor. „Punctul culminant” al activității colectivului îl constituia concertul de dare de seamă de la finele perioadei cursului. Urmărind repertoriul abordat, putem constata o creștere anuală semnificativă. Dacă în primii doi ani de studii colectivul a semnat interpretarea numai a unor fragmente din Liturgia tradițională, începând cu anul 1899 situația se schimbă radical. Odată cu venirea lui Mihail Berezovschi în fruntea colectivului s-a resimțit creșterea calitativă a acestuia. Grație măestriei lui pedagogice a devenit posibilă și interpretarea și creațiilor originale ca: Psalmul 101 semnat de A.Arhanghelski, Legenda „Был у Христа младенца сад” semnată de P.Ceaikovski. Pentru a argumenta și a pune la dispoziție informația ce justifică această creștere ne propunem o schiță a evoluărilor acestui colectiv, făcută în bază documentelor de dare de seamă furnizate de *Buletinul Eparhiei Chișinăului*, revista oficială a timpului.

Peri- oada	Loc- alul	Eveni- mentul	Repertoriul
18.07.1 899	Semina rul Teolo- gic	Închiderea solemnă a cursurilor anului 1899	<ul style="list-style-type: none"> • dogmatica, gl.5 • A.Arhanghelski - Psalmul 101 • Heruvim nr.10, glasul 3 • P.Ceaikovski -, „Был у Христа младенца сад” <ul style="list-style-type: none"> ▪ Imnuri
27.07.1 900	Semina rul Teolo- gic	Închiderea solemnă a cursurilor anului 1900	<ul style="list-style-type: none"> • tropar • D.Bortneanski – concertul „Боже песнь нову воспою” • P.Ceaikovski -, „Был у Христа младенца сад” • Imnuri (unul cu acompaniament) • „Cuvine-se cu adevărat”

31.07.1 901	Semina rul Teolo- gic	Închiderea solemnă a cursurilor anului 1901	<ul style="list-style-type: none"> • Aranj.M.Berezovschi – tropari • Vedel- concertul „Боже, приидоша язычы в достояние Твое” • D.Bortneanski – concertul „Радуйтесь Богу” • M.Glinka – Imn Țarului • D.Soloviev – Imn închinat sf. Kirill și Mefodii • Imn
30.07.1 905	Semina rul Teolo- gic	Închiderea solemnă a cursurilor anului 1905	<ul style="list-style-type: none"> • Aranj.M.Berezovschi – tropari • Aranj. G.Lvovski – troparul sf.Vladimir • D.Bortneanski – concertul „Боже песнь нову воспою” • A.Kastalski – „Unul fără de moarte” • M.Glinka – Imn Țarului • Cântec popular • M.Borodin – „Ох не буйный ветер завивал”, cor din opera „Князь Игорь” • imn
30.07.1 908	Semina rul Teolo- gic	Închiderea solemnă a cursurilor anului 1908	<ul style="list-style-type: none"> • Aranj.M.Berezovschi – „Împărate ceresc” • Aranj. G.Lvovski – troparul sf.Vladimir • M.Berezovschi – „Тълharului cuminte” • Vedel- concertul „Боже, приидоша язычы в достояние Твое” • E.Naprvnik - cor din opera „Нижегородцы” • A.Rubinștein - „Горные вершины” (corul feminin) <ul style="list-style-type: none"> ▪ M.Borodin – „Ох не буйный ветер завивал”, cor din opera „Князь Игорь” ▪ imn
30.07.1 911	Semina rul Teolo- gic	Închiderea solemnă a cursurilor anului 1911	<ul style="list-style-type: none"> • D.Bortneanski – concertul „Радуйтесь Богу” • M.Berezovschi – „Тебе поем” • D M.Berezovschi – Imn închinat sf. Kirill și Mefodii • Piesă solistică • 3 cântece populare (acompaniament F.Krebs) • Î.P.S. Serafim – „Rugăciunea mea” • P.Ceaikovski – „Ночи”

			<ul style="list-style-type: none"> • Piesă solistică • A.Cerepnin – „Ой честь ли то молодцу”, • imn
--	--	--	--

Analizând această schemă urmărim tendința și râvna conducătorului de cor de a înnoi repertoriul, selectând creații cu grad de complicitate crescândă de la an la an.

Din toate cele expuse mai sus, ne dăm seama despre însemnătatea și necesitatea acestor cursuri organizate la Chișinău la fel ca și despre nivelul lor instructiv-educativ.

Note:

1. Котляров Б.Я. *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины и России.* - Кишинев, 1966. - P.64-65.
2. К.Е.В., 1897, Nr. 16. P.460; 1901, Nr.16. P.414.
3. Informația, referitoare la numirea lui M.Berezovschi în calitate de profesor la cursuri este contradictorie. *Buletinul Eparhiei Chișinăului* ne oferă date precise privind numirea lui M.Berezovschi în această funcție - anul 1899. Acest fapt este menționat și de E.Nagacevschi, în cartea sa „*Mihail Berezovschi – dirijor de cor și compozitor*”. Dumneaei menționează că: „S.Buzilă înscrie acest eveniment în mod eronat ca având loc în anul 1901”.
4. К.Е.В., 1897, Nr. 16. P.460-464; 1898, Nr. 17. P.557-562; 1899, Nr. 18. P.503-514; 1900, nr.24, p.649-664; 1901, nr.16, p.413-424; 1905, nr.19, p.518-530;
1909, anexa la nr.20, p.1-10.
5. К.Е.В., 1900, nr.24, p.658-660 (traducerea ne aparține).

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МЕМОРИАЛ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В МУЗЫКЕ

SIGANOVA Olga
TIRASPOL, MOLDOVA

THE MUSICAL MEMORIAL AS AN EMBODIMENT OF HISTORICAL AND CULTURAL MEMORY IN MUSIC

The article «The musical memorial as an embodiment of historical and cultural memory in music» presents some aspects of treatment of “memory of culture” as a culturology phenomenon. Musical compositions in the genre of musical memorial, basing on the category of memory, carries the big spiritual - aesthetic and moral loading, acts as a component of a wide historical and cultural

context. The author marks also possible semantic parallels between aesthetics of postmodernism and the genre of musical memorial.

Сочинения, объединенные общим понятием «музыкальный мемориал», получили большое распространение в музыке XX века. Опираясь на категорию памяти, они всегда несут нравственно-эстетическую нагрузку, выражая гуманистическую и в то же время глубоко личную позицию автора. Объектами памяти становятся разные явления, события, одушевленные или неодушевленные предметы, люди. Данный жанр обладает большими возможностями передачи музыкальными средствами авторского отношения к широкому кругу волнующих жизненных проблем, зачастую поднимая факт личной биографии до уровня общечеловеческой значимости.

Сам факт музыкального названия-посвящения можно рассматривать как форму историко-культурной преемственности в музыке. В более широком смысле все эти явления объединяются понятием «память культуры». Многие мыслители XX века (С. Аверинцев, Н. Бердяев, М. Гаспаров, Д. Лихачев, М. Бахтин) неоднократно обращались к этой проблеме в своих трудах. Сошлемся на высказывание академика Д. С. Лихачева, который рассматривал память в нравственно-этическом ключе. «Память владеет умом и сердцем человека. Она противостоит уничтожающей силе времени и накапливает то, что называется культурой. Память – преодоление времени, преодоление смерти. В этом ее величайшее нравственное значение... Беспамятный – это прежде всего человек неблагодарный, безответственный, бессовестный, а следовательно, в какой-то мере и неспособный на бескорыстные поступки» (1, 65).

Н. Бердяев оценивал этот феномен в художественно-эстетическом контексте: «Память о прошлом есть творческая преобразующая память, она делает отбор, она не воспроизводит пассивно прошлого. Красота прошлого не есть красота эмпирически бывшего, это есть красота настоящего, преображенного прошлого, вошедшего в настоящее...» (2, 180).

Другой видный теоретик литературы - М. Бахтин, - акцентирует социально-психологический, эстетический и акмеологический аспекты памяти (3). «Осознание собственной смертности в корне отлично от переживания извне события смерти другого и мира, где его как качественно определенной, единственной индивидуальности нет, и от моей активной ценностной установки по

отношению к этому событию. За погребением и памятником следует *память*. Я имею *всю* жизнь другого *вне* себя, и здесь начинается эстетизация его личности: закрепление и завершение ее в эстетически значимом образе. *Память* о другом и его жизни в корне отлична от созерцания и воспоминания своей собственной жизни. Память о законченной жизни другого владеет золотым ключом эстетического завершения личности. Эстетический подход к живому человеку как бы упреждает его смерть, предопределяет будущее и делает его как бы ненужным, всякой душевной определенности имманентен рок. Память есть подход с точки зрения ценностной завершенности; в известном смысле память безнадежна, но зато только она умеет ценить помимо цели и смысла уже законченную, сплошь наличную жизнь» (4, 101).

Тем самым мемориальная тема одной из своих граней соприкасается с эстетикой постмодернизма. Так, В. Рожновский замечает: «... разговор о постмодернизме так и ходит кругами рядом с темой смерти...» (5, 20). И далее он продолжает: «Как же много сочинений прощальных, поминальных, мемориальных, реквиемов и страстей...и даже коллективно сочиненных, в традициях «соцарта» 20-х годов («Памяти Луиджи Ноно», недавний «проект» – «Страсти по Матфею-2000» и др.)».

Помимо темы смерти, у мемориального жанра есть и другая грань, которой он перекликается с эстетикой постмодернизма. Мемориальный характер сочинения очень часто является поводом для своеобразного «воскрешения» чтимого объекта посвящения путем воспроизведения его индивидуального стиля, стиля эпохи, характерных жанров. Это достигается посредством цитат, аллюзий, ассоциаций, часто вступающих в стилиевой диалог с авторским текстом. Постмодернистский принцип «сведения, собирания всего и вся, вплоть до соединения несоединимого» (В. Рожновский) каждый раз по-новому, в каждом конкретном случае по-разному, оказывается близким феномену музыкального мемориала.

Еще одна параллель, возникающая между эстетикой постмодернизма и жанром мемориала, связана с «осовремениванием прошлого»: постмодернизм «как бы целиком направлен в прошлое, живет и питается им, выдавая многообразные формы синтеза за современность. Но вместе с тем, в нем синкретически, скрыто, латентно, вызревает новое, направленное в будущее» (6). В музыкальных жанрах памяти всегда присутствует аспект

нравственности, они подчеркивают актуальность прошлого для современности.

Обозначенная генеральная культурологическая категория – память культуры, – породила ряд метафорических ответвлений, таких как «память жанра», «память слова». В музыке, как это не раз уже подчеркивал Е. Назайкинский, также функционирует механизм историко-культурной памяти, когда в разных исторических и авторских стилях воспроизводятся жанровые и стилевые модели предшествующих музыкально-исторических эпох. «Исключительно сложные и глубокие структуры, охватывающие и материальные, и идеальные компоненты строения произведения, высвечиваются мерцающей в ней историей музыки. В таком ракурсе произведение оказывается своего рода напластованием различных исторических слоев, объединением компонентов, «прочтение» которых опирается на знание разных принадлежащих истории и культуре языков жизни и музыке» (7, 29).

Произведения в жанре мемориала пронизывают всю мировую музыкальную культуру XX века. Их писали и продолжают писать композиторы, принадлежащие различным поколениям, Национальным школам, стилевым направлениям, отдающие предпочтение разнообразным композиторским техникам, инструментальным составам (8). В. Холопова полагает, что традиция создания произведений-мемориалов в XX веке была заложена И. Стравинским, который явился автором целой группы таких сочинений, как: *Погребальная песнь* на смерть Н. Римского-Корсакова, *Памяти Дилона Томаса*, *Эпитафия к надгробию князя Макса Эгона Фюрстенберга*, *Двойной канон памяти Рауля Дюфи*, *Монумент Джезуальдо* и многих других.

Серия музыкальных мемориалов написана, например, А.Шнитке в 70-е годы, которые обозначили рубежный период в биографии композитора. Это – *Канон памяти И.Ф.Стравинского*, *Прелюдия памяти Д.Д.Шостаковича*, *In memoriam*, *Реквием*. Из мемориальных сочинений зарубежных авторов вспоминаются такие знаковые как *Траурная музыка памяти Б. Бартока* В. Лютославского, скрипичный концерт *Памяти ангела А. Берга*, *Гробница Куперена* М. Равеля, *Трен памяти жертв Хиросимы* К. Пендерецкого и др. Благодаря широте и многоохватности исторических событий, упоминанию выдающихся личностей и художественных явлений, ставших объектами посвящений, из мемориальных сочинений

сформировался богатый фонд музыкальной мемориалистики как части памяти культуры современной цивилизации.

Сочинения мемориального жанра оказались актуальными и для молдавских композиторов, творчество которых в этом смысле является органичной составляющей современного художественного процесса. В области жанра мемориала поиски молдавских музыкантов представляются адекватными современной тенденции «сочинения жанров». Автохтонные авторы обращаются не только к апробированным разновидностям, таким как «Приношение», «Эпитафия», но и активно участвуют в процессе жанрового обновления, представленного, например, сочинением *Кантата-памятник* Г. Чобану (трактовка музыки как памятника). Но центральное место в этой группе произведений занимают *In memoriam* – работы, созданные в память о ком-то.

Несмотря на большую популярность и широкое распространение в современной музыке, эта категория произведений не попала в орбиту научных интересов исследователей. Проработав источники по данному вопросу, мы с сожалением можем констатировать, что этот интереснейший и не теряющий своей актуальности жанр остается вне поля зрения ученых, которые в лучшем случае ограничиваются либо общими рассуждениями, либо, напротив, некоторыми частностями. Отдельные упоминания содержатся в работах тех музыковедов, которые рассматривают музыкальные явления в культурологическом аспекте (М. Лобанова), с точки зрения тематического содержания (Л.Казанцева), а также в перспективе проблем, связанных с методологией жанрового подхода (О.Соколов, Г.Дауноравичене). Однако, до настоящего момента жанр мемориала как видовая категория, поставленная в контекст творческих проблем различных национальных школ, не стала объектом специального изучения.

Примечания

1. Лихачев Д. *Земля родная*. – М., 1983.
2. Цитировано по: Бородин Б. *Сны о России* // Музыкальная Академия. 2003. № 3. С.178-182.
3. Акмеология – «наука о ценности личности, о её совершенствовании и способности оптимально осуществлять свою профессиональную деятельность, выполняя социальную роль, жить полноценной жизнью» (*Психология музыкальной деятельности: теория, практика*. – М., 2003. – С. 328).

4. Бахтин М. *Эстетика словесного творчества*. – М., 1986.
5. Рожновский В. *Постмодернизм: лебединая песнь или пролог нейро-космической эры?* // Музыкальная Академия. 2001. № 3. С.17-23.
6. Там же, с. 22.
7. Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции*. – М., 1982.
8. Это множество прецедентов дало право М. Лобановой говорить о жанровой группе мемориалов.

EDUCAȚIA ARTISTIC-SPIRITUALĂ
ÎN CONTEXTUL ÎNVĂȚĂMÂNTULUI CONTEMPORAN
ARTISTIC-SPIRITUAL EDUCATION THROUGH THE UP-TO-DATE EDUCATION

Materialele Conferinței Internaționale

PROBLEME GENERALE ALE
EDUCAȚIEI ARTISTIC-SPIRITUALE
Volumul I

Bun de tipar 16. 05. 2005. Garnitura Times New Roman. Comanda nr. 8. Tiraj 100. Tipografia
Universității de Stat « Alecu Russo » din Bălți. Mun. Bălți, str. Pușkin, 38