

**UNIVERSITATEA DE STAT „ALECU RUSSO” DIN BĂLȚI**

**Cu titlu de manuscris**

**CZU: 373.1.036: 792 (043.2)**

**GAVRILIȚĂ LAURA**

**FORMAREA CULTURII ETNOARTISTICE LA ELEVI PRIN  
VALORIFICAREA DIDACTICĂ A TEATRULUI POPULAR**

**SPECIALITATEA: 532.02. DIDACTICĂ ȘCOLARĂ (MUZICA)**

**Teză de doctor în pedagogie**

Conducător științific: \_\_\_\_\_

**Gagim Ion**  
dr. hab. în ped.  
prof. univ.

Autorul: \_\_\_\_\_

**Gavriliță Laura**

**BĂLȚI, 2017**

**© Gavriliță Laura, 2017**

## CUPRINS

ADNOTARE (română, rusă, engleză).....	5
LISTA ABREVIERILOR .....	8
INTRODUCERE.....	9
1. EVOLUȚIA ISTORICĂ A CONCEPTULUI DE <i>CULTURĂ ETNOARTISTICĂ</i>	
1.1 Conceptualizarea noțiunii de <i>cultură etnoartistică</i> în filosofie, estetică, . sociologie, antropologie.....	17
1.2 <i>Cultura etnoartistică</i> din perspectivă psihologică și pedagogică.....	35
1.3 Premisele dezvoltării conceptului de <i>cultură etnoartistică</i> în educația artistică.....	42
1.4 Concluzii la capitolul 1.....	49
2. ORIGINALITATEA ETNOARTISTICĂ A TEATRULUI POPULAR ROMÂNESC DIN VALEA TROTUȘULUI	
2.1 Considerații epistemologice asupra folclorului românesc. . Trăsături specifice ale folclorului.....	51
2.2 Teatrul popular – integrare sincretică a genurilor folclorului românesc.....	57
2.3 Manifestări muzical-teatrale practicate de Anul Nou în zona centrală a Văii . Trotușului.....	66
2.3.1. Teatrul haiducesc de pe Valea Trotușului.....	77
2.3.2. Rolul muzicii în piesa de teatru popular <i>Jienii</i> .....	82
2.4 Concluzii la capitolul 2.....	94
3. ACTIVITATEA EXPERIMENTAL-PRAXIOLOGICĂ DE FORMARE A CULTURII ETNOARTISTICE A ELEVILOR PRIN INTERMEDIUL TEATRULUI POPULAR	
3.1. Metodologia formării/dezvoltării culturii etnoartistice a elevilor .....	95
3.1.1 Funcțiile educației etnoartistice.....	95
3.1.2 Principii ale formării/dezvoltării culturii etnoartistice prin teatrul popular românesc.....	98
3.1.3 Obiectivele privind formarea/dezvoltarea culturii etnoartistice a elevilor	105
3.2 Demersul experimental privind valorificarea / validarea metodologiei formării culturii etnoartistice a elevilor .....	113
3.2.1 Strategii și metode de dezvoltare a culturii etnoartistice a elevilor.....	113
3.2.2 Modelul pedagogic de dezvoltare a culturii etnoartistice a elevilor prin integrarea . unor manifestări de teatru popular.....	118
3.3 Aplicarea modelului pedagogic de dezvoltare a culturii etnoartistice a elevilor.....	124
3.3.1 Determinarea nivelului inițial de formare a culturii etnoartistice a elevilor.....	124
3.3.2 Validarea experimentală a modelului pedagogic de formare/dezvoltare a culturii etnoartistice a elevilor.....	139
3.3.3 Dinamica creșterii nivelului culturii etnoartistice a elevilor (experimentul de control).....	148
3.4 Concluzii la capitolul 3.....	151
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI.....	153
BIBLIOGRAFIE.....	156
ANEXE .....	164
Anexa 1. Chestionar „Cultura etnoartistică a elevilor”.....	164
Anexa 2. Barem de evaluare a rezultatelor obținute.....	165

Anexa 3. Grila de observație privind nivelul de performanță a elevilor la modul I,II, III,IV. Eșantionul experimental.....	166
Anexa 4. Grila de observație privind nivelul de performanță a elevilor la modul I,II, III,IV. Eșantionul martor.....	170
Anexa 5. Proiect de lecție la educația muzicală în cl XI-a.....	174
Anexa 6. Proiect de lecție la educația muzicală în cl VII-a.....	177
Anexa 7. Tipologia teatrului popular zonal elaborată de către elevi.....	181
Anexa 8. Exemplu de valorificare a metodei „Jurnalul cu dublă intrare”.....	182
Anexa 9. Matrice de evaluare.....	183
Anexa 10. Exemple de localități etnografice vizitate de către elevi.....	184
Anexa 11. Imagini de teatralizare: „Ursul” de la Dărmănești.....	186
Anexa 12. Imagini ale activității etnoartistice a profesorului L.Gavriliță.....	187
Anexa 13. Scenarii ale pieselor populare montate în cadrul experimentului pedagogic.....	189
Anexa 14. Exemple de cântece folosite în cadrul experimentului pedagogic.....	192
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII.....	195
CV-UL AUTORULUI.....	196

**ADNOTARE**  
**Gavriliță Laura**

***Formarea culturii etnoartistice la elevi prin valorificarea didactică a teatrului popular***

teza de doctor în pedagogie, Bălți, 2017

**Structura tezei:** introducere, 3 capitole ce includ, tabele, figuri, concluzii generale și recomandări, bibliografia din 173 titluri, 201 pagini text de bază, 14 anexe.

**Publicații la tema tezei:** 10 articole științifice

**Termeni cheie:** educație etnoartistică, cultura etnoartistică, receptarea valorilor folclorice, teatrul popular, teatrul haiducesc de pe Valea Troțușului – Jienii, funcțiile educației etnoartistice.

**Domeniul de studiu:** Didactică școlară (Muzica)

**Scopul cercetării** constă în stabilirea reperelor psihopedagogice ale conceptului de *cultură etnoartistică* și elaborarea modelului de formare la elevi a culturii etnoartistice prin intermediul teatrului popular.

**Obiectivele cercetării:** Studierea în plan teoretico-istoric al problemei de cercetare; valorificarea aspectelor etnoartistice și muzicologice ale teatrului popular românesc; stabilirea funcțiilor și principiilor educației etnoartistice; identificarea obiectivelor, metodologiei de formare la elevi a culturii etnoartistice; elaborarea, experimentarea și validarea Modelului pedagogic de formare la elevi a culturii etnoartistice prin intermediul teatrului popular, pornind de la practicarea lui într-un spațiu geografic restrâns, dar care ar putea fi extins spre generațiile actuale; interpretarea datelor experimentului și elaborarea concluziilor generale și a recomandărilor practice privind integrarea unor asemenea valori în activitatea educațională.

**Noutatea și originalitatea științifică** rezidă în fundamentarea conceptului de cultură etnoartistică; selectarea și adaptarea/integrarea în procesul didactic a folclorului românesc, în special a teatrului popular de pe Valea Troțușului; identificarea/definirea principiilor de formare la elevi a culturii etnoartistice; elaborarea și validarea experimentală a modelului pedagogic de formare la elevi a culturii etnoartistice prin integrarea teatrului popular;

**Problema științifică soluționată** constă în fundamentarea psihopedagogică a formării culturii etnoartistice prin integrarea teatrului popular din perspectiva aplicării modelului pedagogic elaborat, care a condus în mod eficient la creșterea nivelului de cultură etnoartistică a elevilor.

**Semnificația teoretică** a cercetării constă în generalizarea caracteristicilor științifice privind cercetările cu referință la conceptul de cultură etnoartistică, definirea și caracterizarea noțiunii de cultură etnoartistică, sistematizarea finalităților/obiectivelor privind formarea culturii etnoartistice, elaborarea criteriilor de evaluare a acestuia.

**Valoarea aplicativă a cercetării** este certificată de Modelul propus ca demers didactic validat prin experiment; cercetarea oferă sugestii semnificative pentru proiectarea unor inedite conținuturi, pentru perfecționarea cadrelor didactice, și își găsește realizare în interacțiunea principiilor culturologice, artistice – pe de o parte - și educaționale și pedagogice – pe altă parte.

**Implementarea rezultatelor științifice** au fost valorificate prin publicații științifice, prin prezentări în cadrul conferințelor științifice, metodice, consiliilor profesorale; au fost utilizate în practica educațională de către cadrele didactice.

**АННОТАЦИЯ**  
**Гаврилицэ Лаура**

**Формирование этнохудожественной культуры учеников посредством изучения  
народного театра**

**Докторская диссертация по педагогике, Бэлць, 2017**

**Структура диссертации:** диссертация состоит из введения, трех глав, общих выводов и предложений, библиографии и аннотации (на румынском, английском и русском языках), списка аббревиатур, 201 страниц основного текста, таблиц, рисунков и 14 приложений.

**Публикации на тему докторской диссертации:** 10 научных публикаций.

**Ключевые слова:** этнохудожественное воспитание, этнохудожественная культура, восприятие фольклорных ценностей, народный театр, гайдучий театр *Jieni*, характерный географической зоне Валя Тротушулуй, Румыния; функции этнохудожественного воспитания.

**Область исследования:** школьная дидактика (музыка)

**Цель диссертации** состоит в определении концептуальных, психопедагогических основ понятия этнохудожественная культура и разработки педагогической модели основанной на изучении народного театра с целью формирования этнохудожественной культуры у учащихся.

**Задачи исследования:** изучить и охарактеризовать этноценностные, этнохудожественные ориентации как педагогическую категорию на основе теоретического анализа философской, психолого-педагогической и научно-методической литературы по проблеме исследования; обосновать совокупность положений, составляющих теоретико-методологические предпосылки исследуемой проблемы на основе ретроспективного и сравнительно-педагогического анализа: определить педагогические подходы, критерии, формы и методы, этнокультурный потенциал, особенности формирования этноценностных и художественных ориентаций; разработать модель педагогической работы по формированию этнохудожественной культуры у учащихся.

**Новизна и оригинальность исследования:** впервые исследуется процесс формирования этнохудожественной культуры у учащихся посредством изучения и применения в образовательном процессе народного театра как этнокультурной и художественной ценности, разработана педагогическая модель по формированию этнохудожественной культуры, разработан критериально-оценочный комплекс количественного оценивания по уровням.

**Научная проблема решенная в рамках исследования** состоит в психопедагогическом формировании этнохудожественной культуры путем интегрирования народного театра с позиций применения разработанной психопедагогической модели, ведущей к эффективному развитию у детей этнохудожественной культуры

**Теоретическая значимость исследования** состоит в обобщении, уточнении и дополнении новых аспектов трактовки понятия этнохудожественная культура, раскрытие особенностей организации процесса этнохудожественного воспитания посредством изучения регионального народного театра, разработке критериев оценивания этнохудожественной культуры у учащихся.

**Практическая ценность исследования** заключается в разработке психопедагогической модели и ее внедрения в этнохудожественный воспитательный процесс на экспериментальном уровне, а также в использовании методик измерения этнохудожественных ориентаций учащихся.

**Внедрение научных результатов** было подтверждено научными публикациями, выступлениями на научных и методических конференциях, на педагогических советах, а также использованием в педагогической деятельности учителями, воспитателями.

## ANNOTATION

Gavriliță Laura

### *Ways of using folk theatre to develop students' ethnoartistic culture*

**Thesis structure:** introduction, three chapters that include tables, figures, conclusions and recommendations, bibliography of 173 titles, 201 pages of main text, 14 annexes.

**Publications on the thesis topic:** 10 scientific articles

**Keywords:** Ethno-artistic education, ethno-artistic culture, understanding folk values, folk theatre, outlaw theatre from Trotus Valley – Jieni, functions of ethno-artistic education.

**Field of study:** Didactic School (Music)

**Research aim:** establishing psycho-pedagogical benchmarks of the concept ethno-artistic culture and drawing up a model for developing pupils' ethno-artistic culture by using folk theatre.

**Research objectives:** Studying the historical background of the research issue; enhancing the ethno-artistic and musicological aspects of Romanian folk theatre; establishing functions and principles of ethno-artistic education; identifying objectives, methodology of developing pupils' ethno-artistic culture; elaborating, testing and validating the pedagogical model of training pupils' ethno-artistic culture through folk theatre by starting to practice it in a limited geographical area, but which could be extended to current generations; interpreting experimental data and drawing up general conclusions and practical recommendations regarding the integration of such values in the educational activity.

**Scientific novelty** lies in substantiating the concept of ethno-artistic culture; selecting and adapting/integrating it to/in the teaching process of Romanian folklore, especially of the folk theatre from Trotus Valley; identifying/defining the principles of developing pupils' ethno-artistic culture; developing and experimentally validating the pedagogical model of developing pupils' ethno-artistic culture by using folk theatre;

**The scientific problem** that has been solved lies in the psycho-pedagogical substantiation of developing the ethno-artistic culture by integrating the folk theatre from the perspective of using the psycho-pedagogical model that has been developed.

**The theoretical significance** of the research consists in generalizing the scientific characteristics of research concerning the concept of ethno-artistic culture, defining and characterizing the notion of ethno-artistic culture, systematizing the aims / objectives of developing ethno-artistic culture, developing evaluation criteria for assessing it.

**The applicative value** of the research is certified by the suggested Model as a teaching demarche validated by experiment. The research provides significant suggestions for designing some original contents, for the teachers' continuous learning. It can be used in the interaction between culturological and artistic principles, on one hand, and educational and pedagogical principles - on the other.

**The implementation of scientific results** was done through scientific publications, presentations during scientific conferences, professorial councils. They were used in the educational practice by teachers and educators.

## **Lista abrevierilor**

**C.EA. – cultura etnoartistică**

**TP – teatrul popular**

**E.E.- eșantion experimental**

**E.M. – eșantion martor**

**MPFCEA - modelul pedagogic de formare a culturii etnoartistice la elevi**



## INTRODUCERE

**Actualitatea și importanța temei de cercetare.** Problema formării culturii etnoartistice la elevi este actualizată prin schimbările socio-economice, procesele politice, istorice și culturale care au loc acum în legătură cu problema globalizării. Deși nevalorificat în totalitate, și mai ales din perspective pedagogice, folclorul a păstrat autentice valori artistice din domeniul poeziei, prozei, cântecului și dansului popular, unele prezente în forme sincretice, așa cum e cazul teatrului popular, ce reunește elemente literare, dramatice, de costumație, coregrafice și în primul rând muzicale, în forme foarte diferite. Teatrul popular ne obligă la redefinirea noțiunii de patriotism prin prisma atitudinii față de valorile spirituale multisekulare ale poporului nostru.

Dar, cu prudență se constată consecințele negative ale procesului de globalizare asupra culturilor naționale. Este o constatare la îndemâna oricărui observator atent la peisajul teoretic și spiritual în care ne mișcăm la începutul acestui secol. Așadar, este important să găsim calea de a redefini cuvântul „patriotism”, într-o formă în care mai ales tinerii să înțeleagă că a fi patriot nu este un slogan. A fi patriot înseamnă dragoste pentru semenii tăi, față de trecutul poporului tău, față de valorile sale. Tradiția trebuie să existe în construcția unui om, ea nu trebuie lăsată să moară. Ea ne ajută să ne autodefinim. Doar cunoscând cine suntem, de unde venim, ce e cu noi, ne cunoaștem astfel adevărata noastră valoare.

De o importanță strategică este faptul că prin educația muzicală și etnoculturală folclorul este transmis generațiilor de elevi, respectând în felul acesta spusele lui L. Blaga „Când aud un cântec popular românesc, îmi vine să cred că muzica e anume creată pentru român și românul pentru muzică. Semănați cântece și flori pentru că ele ne fac viața mai frumoasă”. Școala de astăzi trebuie să *revalorifice dimensiunea metaculturală*, determinând elevul la “co-naissance”, la a se cunoaște, la a se recunoaște și a se autocunoaște cu ajutorul culturii. Capodoperele eposului folcloric românesc reprezintă o originală dovadă a libertății de a gândi a neamului nostru.

În totalitatea lor, obiceiurile populare se constituie în adevărate „lecții” pentru generațiile tinere, ele reflectând date esențiale ale spiritualității țaranului român, principiile morale călăuzitoare în viața acestuia; în ele regăsim „simplitatea” gândirii omului din mediul rural, pentru care o importanță deosebită o reprezintă credința în Dumnezeu, iubirea de țară, familia și munca.

**Descrierea situației în domeniul de cercetare și identificarea problemei de cercetare.** Conceptul de cultură a devenit unul de importanță strategică pentru toate disciplinele care studiază universul uman și social, fiind investit astăzi cu valențe explicative multiple [E.B.Taylor, A.L.Kroeber, E.Cassirer, C.I.Gulian, I.Slavici, G.Georgiu]. Viața omenirii are două

aspecte: unul teluric – civilizația, adică tehnica materială; altul ceresc, spiritual – *cultura* sau suma tuturor produselor sufletești, prin care omul caută să intre într-un echilibru cât mai deplin cu restul creațiunii și, în general, cu universul moral care îl cuprinde. [N.I.Danilevski, P.A.Sorokin, B.Malinowski, O.Spengler, A.Toynbee, N.Berdeaev, E.Fromm, N.Roerich, I.Huizinga, E. Durkheim ș.a.]. Cercetătorii au încercat să cunoască și să explice cultura ca o apariție socială, multilaterală.

Problema *etnoculturii*, și dezvoltarea identității naționale la etapa actuală capătă o semnificație deosebită în viziunea social-filosofică și psihopedagogică. [L.Blaga, N.Iorga, C.Dobrogeanu-Gherea, C.Rădulescu-Motru, N.Silistraru, E.Avraam și alții].

Prin cunoașterea *teatrului popular* putem forma la elevi cultura etnoartistică – în mod concret – capacitatea de a percepe, înțelege, trăi valorile culturii naționale ca un mijloc de recunoaștere și autocunoaștere. [V. Adăscăliței, T.Alexandru, B.Lajos, A.Becleanu-Iancu și alții].

În ultimii ani se constată o diminuare din ce în ce mai semnificativă a prezenței acestor tradiții chiar în inima satului, acolo unde ele ar trebui să fie practicate cu cea mai mare intensitate. Această marginalizare se datorează în primul rând tendințelor de urbanizare a modului de petrecere a timpului liber al tineretului din sate, și pe de altă parte a plecării acestuia către marile centre urbane. Dacă în urmă cu aproximativ 30-40 de ani ulițele satelor românești, în perioada sărbătorilor de iarnă, erau neîncăpătoare pentru mulțimea de urători și colindători, trupe de teatru popular (*Jian, Bujor* etc.), jocuri dramatice cu măști (*Capra, Ursul, Cerbul, Căiușii*) astăzi multe dintre ele rămân pustii, așa încât doar nostalgia „vremurilor trecute” însoțește trecerea spre un nou an calendaristic. H. de Balzac spunea că învățătura trebuie transformată în fapte, altfel se pierde. Predarea/învățarea eposului, folclorului românesc trebuie să fie realizată, transpusă la nivel practic-aplicativ prin valorificarea tradițiilor naționale la nivel personal. Prin urmare, idealul educațional în formarea culturii etnoartistice ține de capacitatea/competența elevilor de a fi inițiați în practicarea tradițiilor populare; valorificarea lor în viața personală și în cea a societății, idei vehiculate în lucrările unor specialiști [N.Bondareva, A.Б. Afanasieva, G.N.Volkov]

Deși problema este una actuală, se simte lipsa cercetărilor în domeniul pedagogic, metodologic, precum și a unui model psihopedagogic de formare la elevi a culturii etnoartistice prin teatrul popular, a recomandărilor practice și a unor instrumente/metode de investigare a procesului de integrare a teatrului popular în educația muzicală - toate acestea constituind o dispută actuală a cărei soluționare ține de **problema cercetării**.

**Scopul cercetării** constă în stabilirea reperelor psihopedagogice ale conceptului de *cultură etnoartistică* și elaborarea modelului pedagogic de formare la elevi a culturii etnoartistice prin intermediul teatrului popular.

Cercetarea noastră pornește de la o bază reală: existența încă în practica populară de pe Valea Troțușului a unor tradiții ale teatrului popular pe care să dispară sau să capete forme nedorite ce țin de invadarea unor elemente străine în conținutul lui.

În acest scop, ne-am propus următoarele **obiective**:

1. Studiarea în plan teoretico-istoric al problemei cercetării;
2. Valorificarea aspectelor etnoartistice și muzicologice ale teatrului popular românesc;
3. Stabilirea funcționalității principiilor și dimensiunilor educației etnoartistice;
4. Identificarea obiectivelor, metodologiei de formare la elevi a culturii etnoartistice;
5. Elaborarea, experimentarea și validarea Modelului pedagogic de formare la elevi a culturii etnoartistice prin intermediul teatrului popular, pornind de la practicarea lui într-un spațiu geografic restrâns, dar care ar putea fi extins spre generațiile actuale;
6. Interpretarea datelor experimentului și elaborarea concluziilor generale și a recomandărilor practice privind integrarea unor asemenea valori în activitatea educațională.

**Metodologia cercetării** s-a format din următoarele grupe de metode:

- *metode teoretice*: analiza și compararea, sistematizarea și generalizarea;
- *metode experimentale*: experimentul pedagogic, chestionarea, interviul;
- *metode de analiză statistică și prelucrare a datelor*: testul parametric de comparare a două medii calculate pe eșantioane independente, ilustrarea/interpretarea grafică a conceptelor și ideilor;

- *metode empirice*: investigația s-a realizat în baza legităților, teoriilor, concepțiilor, principiilor și ideilor din domeniul pedagogiei, psihologiei, sociologiei educației, pedagogiei populare și pedagogiei muzicale.

**Noutatea și originalitatea științifică a investigației este obiectivată de:**

- Fundamentarea conceptului de cultură etnoartistică;
- Selectarea și adaptarea/integrarea în procesul didactic a folclorului românesc, în special a teatrului popular de pe Valea Troțușului.
- Identificarea/definirea principiilor de formare la elevi a culturii etnoartistice;
- Elaborarea și validarea experimentală a Modelului pedagogic de formare la elevi a culturii etnoartistice prin integrarea teatrului popular.

**Problema științifică soluționată** constă în fundamentarea psihopedagogică a formării culturii etnoartistice prin integrarea teatrului popular din perspectiva aplicării modelului

pedagogic elaborat care a condus în mod eficient la creșterea nivelului de cultură etnoartistică a elevilor.

**Semnificația teoretică** a cercetării constă în identificarea și aplicarea caracteristicilor științifice privind conceptul de cultură etnoartistică, sistematizarea descriptorilor privind formarea culturii etnoartistice, elaborarea criteriilor de evaluare a acestuia.

**Valoarea aplicativă a cercetării.** Cercetarea oferă sugestii semnificative pentru proiectarea unor inedite conținuturi și pentru perfecționarea cadrelor didactice universitare, și își găsește realizare în interacțiunea principiilor culturologice, artistice – pe de o parte - și educaționale – pe altă parte.

**Rezultatele științifice principale înaintate spre susținere:**

1. Esența și particularitățile formării culturii etnoartistice la elevi prin intermediul teatrului popular din Valea Troțușului
2. Originalitatea și valoarea etnoartistică a teatrului popular ca factor educațional și element central al modelului pedagogic elaborat.
3. Funcționalitatea principiilor, descriptorilor și criteriilor de evaluare a culturii etnoartistice la elevi.

**Implementarea rezultatelor științifice.** Rezultatele investigațiilor au fost discutate și aprobate în cadrul ședințelor catedrei, întrunirilor metodologice, Consiliului profesoral și conferințelor teoretico-științifice organizate în cadrul Colegiului National „Ferdinand I”, Bacău (România), Catedrei de Arte și educație artistică a Universității de Stat *Alecu Russo* din Bălți (Moldova). Ideile de bază au fost promovate și discutate prin intermediul comunicărilor la conferințe științifice naționale și internaționale: Conferința științifică națională cu participare internațională Știința în Nordul Republicii Moldova: *Realizări, Probleme, Perspective, Bălți, 2015, Teatrul haiducesc de pe Valea Troțușului ca valoare artistică și didactică; Modelul didactic de formare a culturii etnoartistice la elevi prin integrarea teatrului popular*, în Conferința științifică internațională jubiliară consacrată celor a 70 de ani de la fondarea Catedrei Slavistică, *Bălți, USARB*

Publicarea articolelor la tema de cercetare în reviste de specialitate: *Conceptualizarea noțiunii de cultură etnoartistică în contextul educației spirituale a elevilor* // În: Revistă de cultură, știință și practică educațională: Artă și Educație artistică, Bălți, 2010, nr. 1-2 (14-15), p. 67-74, *Datini și obiceiuri strămoșești de iarnă pe Valea Troțușului, Județul Bacău* // În: Revistă de cultură, știință și practică educațională: Artă și Educație artistică, Bălți, 2013, nr. 1 (21), p. 41-44; *Repere psihopedagogice ale formării culturii etnoartistice la elevi*, // În: Revistă de cultură, știință și practică educațională: Artă și Educație artistică, Bălți, 2014, nr. 1 (23), p. 91-

103; *Model pedagogic de formare a culturii etnoartistice la elevi prin manifestări ale teatrului popular* în *Revista de Științe socio-umane*, p.43-51, ISSN 1857-0119, Chișinău, R. Moldova.

**Volumul și structura tezei** include adnotări în limbile română, rusă, engleză, introducere, 3 capitole ce includ, tabele, figuri, concluzii generale și recomandări, bibliografia din 173 surse, 201 pagini text de bază, 14 anexe.

**Concepte-cheie:** educație etnoartistică, cultura etnoartistică, receptarea valorilor folclorice, teatrul popular, teatrul haiducesc de pe Valea Troțușului – Jienii, funcțiile educației etnoartistice, cadru didactic.

#### **Sumarul compartimentelor tezei:**

În **Introducere** este argumentată actualitatea și importanța temei de cercetare, este formulată problema cercetării și varianta de soluționare propusă, scopul și obiectivele, sunt prezentate reperele epistemologice ale cercetării, valoarea științifică și aplicativă a cercetării care confirmă teoretic și metodologic noutatea și originalitatea științifică a investigației.

**Primul capitol intitulat: „Evoluția istorică a conceptului de cultură etnoartistică”** prezintă studiul teoretico-istoric axat pe evoluția, precizarea și fundamentarea conceptului de *cultură etnoartistică*. Interpretarea științifică a termenului *cultură etnoartistică* este nouă, ceea ce explică abordarea ei insuficientă în literatură. Pentru definirea categoriilor fundamentale ale acestei cercetări am recurs la analiza lucrărilor următorilor autori: E.B.Taylor, A.L.Kroeber, E.Cassirer, C.I.Gulian, I.Slavici, G.Georgiu N.I.Danilevski, P.A.Sorokin, B.Malinowski, O.Spengler, A.Toynbee, N.Berdeaev, E.Fromm, N.Roerich, I.Huizinga, E. Durkheim, D.A.Leontiev, A. Лук, L.Bлага, Vl. Paslaru, N. Rădulescu-Motru, N.Iorga, C.Dobrogeanu-Gherea, N.Silistraru, N.Bondareva, A.Б.Afanasieva, G.N.Volkov și alții.

Conceptul de cultură este definit din mai multe perspective, care i-au atribuit semnificații diverse. Astfel, în opinia unor specialiști, cultura devine sursă de proiecție și, prin urmare, dezvoltă, inevitabil, *etnocentrismul*. Ca și în celelalte culturi, în cea română conceptul de cultură etnoartistică înregistrează o evoluție lentă, ajungând a se diversifica în funcție de specificul ei: literară, muzicală, dramatică, coregrafică etc., neignorându-se caracterul ei sincretic.

Din literatura de specialitate au fost marcate trei mari tendințe:

1. *estetica-culturală*, axată, în principal, pe specificul național (etnic) în creația artistică și literară;
2. *sociologica-istorică*, orientată spre explicarea mecanismelor de constituire a etnicului și naționalului;
3. *filosofică*, interesată de dimensiunile gândirii și concepțiile etnice și naționale.

În acest capitol este cercetată **cultura etnoartistică din perspectivă psihologică**.

*Apariția culturii este incontestabil un fenomen legat de evoluția psihologică a omului.* Secolul al XX-lea se remarcă printr-o predilecție specială referitoare la studiile privind fenomenul cultural sub multiple aspecte (O. Spengler, S. Freud, A. Herbert, H. Arendt, C. Rohie, L. Blaga, P. P. Negulescu, T. Vianu, C. G. Jung, Che. Baudouin, B. Malinowski, Cl. Lévi-Strauss, M. Eliade, E. Papu, F. Druță, P. P. Negulescu, S. Freud, J. Piaget, H. Garfinkel, L. Vygotsky, R. Shweder, A. Maslow și alții).

În cercetare ne axăm pe teoria lui A. Maslow care susține ideea extrem de importantă a **creșterii și evoluției umane**. Ea aruncă o lumină atât asupra dinamicii individuale, cât și asupra celei colective. Creșterea, evoluția umană va avea loc de la necesitățile de subzistență spre cele de autoactualizare. Aceasta presupune și o dezvoltare a mediului de viață al omului.

De pe pozițiile *psihologiei artelor* ne bazăm pe conceptele lui I. Gagim unde se remarcă că muzica, constituie un mijloc important în cunoașterea supremă - cunoașterea de sine [65, p. 266], se valorifică în sens pedagogic și psihologic termenul de „*trăire*” și se propune ca o treaptă indispensabilă în percepția artei muzicale.

Premisele dezvoltării conceptului de *cultură etnoartistică* în educația artistică sunt actualizate prin cercetările teoretice și practice ale lui E. Hanslik, H. Reimann, H. Kretzschmar, B. Bartok, C. Orff, E. Jac-Dalcroz, Z. Kodaly, Dm. Kabalevski, G. Breazu, D. Kiriac, V. Vasile și alții.

Incursiunea în evoluția conceptului de cultură etnoartistică ne-a adus la concluzia că reprezentând totalitatea valorilor artistice create de popor de-a lungul istoriei, concepută ca drept rezultat al unei „*mutații ontologice*”, ca o stare de conștiință de sine; și, la nivel de personalitate/individ – reflectă însușirile spirituale, psihofiziologice și spirituale ale omului. Cercetând pluridimensional (filosofic, etnologic, psihologic, psihopedagogic, muzicologic etc.) conceptul de cultură etnoartistică, am ajuns la o viziune globală asupra lui.

Cultura etnoartistică se prezintă ca un concept sintetic, sincretic, ca o realizare filosofică, antropologică, psihologică, artistică a personalității. Cultura etnoartistică situată între *totalitatea valorilor artistice* create de popor de-a lungul istoriei și capacitatea de *receptivitate* estetica-artistică a personalității, reprezintă aspectul *atitudinal și aptitudinal* al poporului (a personalității). Prezența culturii etnoartistice a personalității se observă prin *capacitatea* de reflectare despre arta populară, și aprecierea ei din punct de vedere valoric, care prin urmare poate asigura existența personalității, poporului, neamului.

**Capitolul 2 „Originalitatea etnoartistică a teatrului popular românesc din Valea Troțuşului”** se realizează printr-o analiză etnomuzicologică a folclorului românesc fiind cercetate aspectele epistemice ale acestuia, în special ale teatrului popular, prin manifestarea lui sincretică. Sunt elucidate *caracterele* specifice ale folclorului românesc, analizată geografia

teatrului popular, în felul acesta făcându-se o tipologie a genurilor specifice, fiind remarcată diversitatea și varietatea manifestării lui: teatrul haiducesc, teatrul pe motive biblice, teatrul jucat de fete, teatrul de pantomimă, teatrul de păpuși, manifestări teatrale de Anul Nou, *urătura, colindul, steaua, brezaia și turca*.

Se efectuează un studiu mai detaliat asupra datinilor folclorice specifice sărbătorilor de iarnă ce se practică în zona centrală a Văii Trotușului. Prezentarea într-o formă sincretică a acestor manifestări din zona Văii Trotușului ne-a permis plasarea la locul convenit a celor teatrale ce constituie subiectul prezentului demers doctoral și conținutul experimentului făcut cu elevii din zonă, conducătoare spre mai multe concluzii utile extinderii rezultatelor experimentului și în alte unități educaționale și spre alte fenomene culturale asemănătoare. Se atribuie un loc important cercetării aspectului muzical în existența teatrului popular (este efectuată o analiză detaliată a rolului muzicii în **manifestările teatrului popular**, prin exemplul **piesei Jienii**. Pentru o analiză detaliată a *Jienilor* și pentru evidențierea și analiza numerelor muzicale ale spectacolului s-a prezentat textul cules din **satul Vâlcele**, considerându-l reprezentativ pentru Valea Trotușului.

**Capitolul 3 Activitatea experimental-praxiologică de formare a culturii etnoartistice a elevilor prin intermediul teatrului popular.** În acest capitol este descris instrumentarul metodologic elaborat. Pentru a ajunge la coordonatele metodologice ale dezvoltării culturii etnoartistice a elevilor s-au cercetat funcțiile educației etnoartistice. *S-au precizat următoarele funcții: funcția antropologic-culturală; funcția axiologică; funcția de socializare. funcția ocrotitoare (de ocrotire) a sănătății etc.*

Formarea/dezvoltarea la elevi a *culturii etno artistice* prin valorificarea manifestărilor teatrului popular necesită din partea profesorului orientare după un sistem teleologic concret și finit: finalități, sistemul de principii, strategii, tehnologii, metodologii clar ierarhizate. Formarea/dezvoltarea *culturii etno artistice* constituie o parte a personalității „depline”. În acest sens alegerea *sistemului de principii* s-a produs într-o concordanță nemijlocită cu principiile educației moderne, principiile etnopedagogiei, principiile axiologice, principiile educației artistice, principiile percepției muzicale etc. S-au propus următoarele principii: *Principiul orientării umaniste; Principiul educației prin și pentru valori; Principiul transpunerii valorilor în fapte de civilizație; Principiul sensibilității afective; Principiul dominării valorilor naționale perene* etc.

Cercetarea obiectivelor privind formarea/dezvoltarea culturii etnoartistice la elevi a condus la crearea modelului multidimensional al educației etnoartistice. Acest model s-a axat pe diferite tipuri de educație. Prin urmare în cercetare se valorifică obiectivele din educația intelectuală, educația religioasă, educația morală, educația estetică, educația muzicală, educația teatrală și educația permanentă.

Conturarea evoluției concepției despre educația etnoartistică, principiile, obiectivele și parametrii generali ai înfloririi teatrului popular cu elementul reprezentativ cules din vatra folclorică a Văii Trotușului – *Jienii* – au condus la crearea premiselor pentru elaborarea unui experiment având ca țintă valorificarea unor asemenea manifestări în practica educațională. Experimentul a cuprins elaborarea materialului experimental, constituirea eșantioanelor pentru aplicarea lui și rezultatele finale, prezentate și analitic și sintetic. Pentru a ajunge la toate acestea, am considerat necesară o prezentare succintă a strategiilor și metodelor de dezvoltare a culturii etnoartistice la elevi și a modelului pedagogic aplicat în experiment.

Crearea modelului pedagogic a avut în vedere realizarea raportului **antropologic „om – cultură – „om deplin”** în care conceptul de cultură este definit din mai multe perspective, căruia sunt atribuite semnificații diverse. Educația etnoartistică este realizată prin tehnologii/ metode specifice etnopedagogiei, educației morale; educației muzicale etc. și prevede următoarele: *teatralizarea, improvizarea, montarea tradițiilor și obiceiurilor populare, coparticiparea, trăirea emoțională activă a elevului și profesorului în acest proces.*

Educația etnoartistică este posibilă prin diferite **forme**, ce pot fi încadrate în cele curriculare (opționale), în cele extracurriculare și în cele extrașcolare.

În cercetarea noastră considerăm important să parcurgem aceste **trei etape pentru dezvoltarea culturii etnoartistice**: pre comunicativă; comunicativă; post comunicativă.

Drept **finalitate a modelului pedagogic** este vizată cultura etnoartistică cu componentele sale (cognitivă, psihomotorie, atitudinală). Acest concept al culturii etnoartistice se fondează pe conceptul filozofic al lui Lucian Blaga, care presupune formarea omului „luciferic”, a omului deplin.

**În experiment au fost incluși în eșantionul martor și în cel experimental, în total 159 de elevi**, cu următoarea proveniență (urban – rural) și ca nivel școlar (gimnaziu – liceu): Școală „Enescu”, Moinești, jud. Bacău, Colegiul National „Ferdinand I”, Bacău:

Sunt evidențiate scopul cercetării, metodologia de cercetare, instrumentele cercetării, precum și concluzii și recomandări finale bazate pe interpretarea cantitativă și calitativă a datelor procesate.

**Concluziile generale** sintetizează principalele rezultate teoretice și metodologice ale cercetării.



## 1. EVOLUȚIA ISTORICĂ A CONCEPTULUI DE *CULTURĂ ETNOARTISTICĂ*

Pentru a ajunge la problema și scopul prezentului demers doctoral, care prevede stabilirea reperelor psihopedagogice ale conceptului de *cultură etnoartistică* și elaborarea modelului pedagogic de formare la elevi a culturii etnoartistice prin intermediul teatrului popular din Valea Troțușului, am considerat necesară o prezentare succintă a conceptului de cultură etnoartistică, în interiorul ei situându-se manifestările de teatru popular, prin intermediul cărora am propus și experimentat o modalitate de realizare a educației etnoartistice a elevilor.

Prezentarea manifestărilor de teatru popular, care sunt încă un fenomen viu în zonă, este făcută din această perspectivă, educațională, neavând pretenții etnomuzicologice, deși prin valoarea lor ar merita și abordări din această perspectivă, mai ales în condițiile când se înregistrează un regres ale unor asemenea cercetări.

Așa cum vom vedea, s-a ajuns cu greu și progresiv la definirea conceptului de cultură etnoartistică, în care se integrează formele de teatru popular descoperite în unele comunități de pe Valea Troțușului, pe care le propunem ca elemente interdisciplinare aplicabile în formarea noilor generații.

### 1.1. Conceptualizarea noțiunii de *cultură etnoartistică* în filosofie, sociologie și antropologie

Pe măsură ce a dobândit o utilizare frecventă în disciplinele sociale, *termenul de cultură* a fost investit cu semnificații filosofice și antropologice foarte largi. Cultura a fost considerată ca un factor definitoriu al existenței umane, ca element indispensabil al realității sociale. Cu un sens la fel de larg, conceptul de cultura a fost preluat de gândirea istorică și antropologică, pentru a exprima conținutul esențial al procesului de umanizare și dezvoltare a societății. Pentru a preciza sensul conceptului, procedeul cel mai simplu utilizat de teoreticieni a fost acela de a delimita cultura de alte componente și realități umane. Astfel, potrivit lui Al. Tănase, [133, p.13] putem înțelege cultura punând-o în corelații cu cel puțin patru sisteme de referință: *natură, societate, conștiința individuală/socială și personalitatea umană*.

*Față de natură*, ea reprezintă tot ceea ce omul adaugă naturii, întregul echipament simbolic supraordonat celui biologic și natural, un cosmos alcătuit din obiecte, relații și simboluri, un mediu nou de existență. Raportul dintre natură și cultură a fost exprimat de antropologul A. Leroi-Gourhan prin analogia dintre două piramide așezate pe vârfuri. Evoluția biologică a omului s-a stabilizat în momentul în care s-a declanșat evoluția lui culturală, adică noua piramidă care se află în expansiune, derivată din amplificarea capacităților expresive ale

limbii și ale limbajelor simbolice, pe de o parte, și din amplificarea capacităților tehnice și a uneltelor. O perspectivă similară se află și în lucrările lui Lucian Blaga, în special în Aspecte antropologice, unde omul este definit ca ființă istorică, în care s-a „finalizat” evoluția biologică și s-a declanșat cea culturală.

Edgar Morin afirmă că „omul este o ființă culturală prin natură pentru că este o ființă naturală prin cultură” [94, p.100]. Deci, cultura este un fel de a doua natură a omului, o natură secundară, apărută prin îmbogățirea naturii primordiale fără însă a vorbi de o ruptură radicală între cele două realități. Ele se combină permanent în ființa umană.

Pentru om, cultura reprezintă mediul specific de existență. Ea delimitează un domeniu existențial, caracterizat prin sinteza dintre obiectiv și subiectiv, dintre real și ideal. Cultura definește sintetic modul uman de existență și este simbolul forței creatoare a omului.

Față de societate, cultura operează un decupaj valoric, reținând numai acele creații care-l definesc pe om în chip esențial, care condensează în structuri materiale și teoretico-simbolice o bogăție de cunoaștere și de experiență umană exemplară, satisfăcând astfel nevoi și aspirații determinate.

- În raport cu registrul complex al conștiinței și al trăirilor interioare, cultura cuprinde structurile expresive ce traduc în limbaje simbolice aceste stări și atitudini, structuri ce devin valori intersubiective și sociale. Cultura este definită adesea ca un ansamblu de „deprinderi sufletești”, întrucât presupune un proces de asimilare și trăire subiectivă a valorilor. Dar aceste deprinderi și stări ale conștiinței sociale și individuale se obiectivează și se exprimă în opere, în limbaje simbolice, în conduite și practici sociale.

- În raport cu personalitatea umană, cultura reprezintă tot ceea ce omul a dobândit în calitate de membru al unui grup social, un sistem de idei, de obiceiuri, habititudini, modele comportamentale și reacții caracteristice pentru modul de viață al unei societăți.

Orice element al culturii trebuie considerat simultan ca:

- *un fapt de cunoaștere,*
- *o valoare ce răspunde unei nevoi și exprimă o aspirație umană,*
- *un fapt de creație, adică o elaborare originală față de seria fenomenelor în care se înscrie,*
- *și, în sfârșit, un sistem de semne prin care sunt codificate semnificații umane, sistem care stochează, prelucrează și comunică în spațiul social mesaje și informații.*

„O caracteristică esențială a ființei umane este de a trăi într-o ambianță pe care ea însăși și-a creat-o. Urma lăsată de acest mediu artificial în spiritul fiecărui om este ceea ce numim „cultură”, termen atât de încărcat de valori diverse încât rolul său variază simțitor de la un autor la altul și pentru care s-au găsit peste 250 de definiții”[94, p.25].

După Ovidiu Drimba, cultura include în sfera ei atitudinile și actele privitoare la spirit, la intelect; sferei culturii îi aparțin datinile și obiceiurile, credințele și practicile religioase, divertismentele, operele de știință, filosofie, literatură, muzică, arhitectură, pictură, etc.[53, p.6]

Din punct de vedere epistemologic termenul de *cultură*, fiind preluat de mai toate limbile moderne din limba latină, unde cuvântul „*cultura*”, avea înțelesul primar de cultivare a pământului, dar acest sens a fost extins și a ajuns să definească și activitatea de cultivare a spiritului, cu sensul larg de educație, de formare a spiritului și a sufletului, de instruire și de modelare a personalității pe baza cunoștințelor acumulate și a experienței personale. Cercetările etnografice și antropologice din secolul al XIX-lea au dus la cristalizarea unei prime definiții sintetice, de tip dicționar. DEX-ul dă următoarea definiție „*Cultura* – totalitatea valorilor materiale și spirituale create de societatea omenească de-a lungul istoriei; totalitatea cunoștințelor pe care le posedă cineva”

*Cultura ca noțiune* se folosește pentru caracterizarea unor epoci specifice, concrete, societăți, națiuni etc. *Cultura ca termen* se folosește pentru a transmite din generație în generație ideile, obiceiurile, tradițiile, normele, regulile de comportare [159, p. 109].

După antropologul E. B. Taylor, cultura este „un ansamblu complex ce include cunoașterea, credințele, arta, morala, dreptul, tradițiile și orice alte producții și modalități de viață create de omul ce trăiește în 15 societăți” [Apud: 24, p.23].

Dezvoltând conceptul lui E. B. Taylor, A. L. Kroeber, în 1963, adaugă unele elemente de conținut, recunoscând că este departe de a realiza o definiție cuprinzătoare, apreciind că: în mare, se poate aproxima ce este cultura, ce reprezintă ceea ce specia umană are, iar alte specii sociale nu au. Aceasta ar include vorbirea, cunoștințele, credințele, obiceiurile, arta și tehnologia, ideile și regulile. Adică, pe scurt, ceea ce noi învățăm de la alți oameni, de la cei mai în vârstă decât noi sau de la trecut, plus ceea ce putem noi să adăugăm la acestea. Definițiile nu fac altceva decât să descrie ce cuprinde cultura, ce intră în sfera ei și din ce este alcătuită, ocolind mecanismele producerii, transmiterii și păstrării acesteia, care este locul și rolul ei în viața individului, fie el copil sau matur, privit ca entitate evolutivă pe plan social. Trebuie remarcat faptul că ambele definiții aduc în prim plan natura umană a culturii ca acțiune conștientă a omului asupra mediului și asupra propriei sale identități. La general vorbind, cultura ar simboliza numele colectiv pe care îl atribuim diverselor creații umane.

Știința culturii are o istorie veche. Oamenii de știință și scriitorii în decursul a mai multor secole au încercat nu numai ca să cerceteze cultura unor sau altor popoare, dar și să înțeleagă tendințele de dezvoltare, să găsească acele aspecte importante sau legitate cărora li se supune un fenomen bogat și multilateral. Deja în Grecia Antică, dar și în Vest, în multe tratate se pot întâlni concepții fundamentale despre cultură. În sec al XVII - lea, filosoful german Ioan Herder a pus

fundamentele teoriei culturii [157, p.6-7]. Ulterior, culturologia devine obiectul ce atrage atenția lui N.I.Danilevski [160], P.A.Sorokin [167, 168], B.Malinowski [Apud N.Silistraru 122], O.Spengler[171], A.Toynbee [136], N.Berdeaev [154], E.Fromm [169], N.Roerich [165], I.Huizinga [170], E. Durkheim [162] ș.a. Cercetătorii au încercat să cunoască și să explice cultura ca o apariție socială, multilaterală.

Cultura cuprinde toate mecanismele activității antropologice, axiologice și capacitățile artistice ale omului; în cel mai larg sens cultura este calea de realizare a virtuților omenești.

Să inventariem *câteva sensuri ale termenului „cultura”*.

Primă accepțiune este cea care se referă la identitatea colectivă. Aceasta este o concepție care ne pune în față ochilor tabloul unei lumi în care culturile stau alături una față de cealaltă, fiecare grup valorizând-o pe a sa. Cultura înlocuiește în acest caz civilitatea.

Altă concepție despre cultură este cea care a fost promovată de Iluminism și care s-a difuzat în societatea liberal-democratică: este vorba despre cultura ca civilizație sau ca “establishment” (cultura dominant). Este acea variantă pusă azi în discuție de campionii multiculturalismului din America, care o denunță ca opresivă, celebrând în schimb diversitatea și afirmând cultura marginalului, a minorităților, a dizidenților, a coloniștilor.

- Un alt sens este cel care ne este cel mai familiar [în România], și anume cel al culturii ca și realizare spirituală sau artistică exemplară, „înaltă”. Ca atare însă, aceasta nu este văzută doar ca realizare individuală, ci este capitalizată ca „bun al națiunii”, element de patrimoniu și i se conferă un caracter solemn, dacă nu sacru. Cel mai adesea acest sens al culturii este alocat exclusiv culturii elitelor, fiind și un criteriu sau un reper pentru catalogarea a ceea ce nu este cultură, a ceea ce e considerat kitsch sau „subcultură”. E un sens restrictiv care monopolizează utilizarea termenului de cultură doar în raport cu excepționalul cultural. Între criticii „culturii elitelor” se remarcă Bourdieu care o denunță ca obiectivare a diferenței de statut și mijloc pragmatic prin care diferențele de clasă se reproduc.
- Cultura de mase (pop culture) este o altă variantă, care până nu demult (mai precis, până la valorizarea ei de către postmodernism) a fost analizată în special de curente de stânga (Școală de la Frankfurt) ca mijloc de anesteziere, anihilare, alienare a individului din societatea de consum, un produs al capitalismului târziu.
- Cultura apare ca o metodă și o tehnică de activitate, o măiestrie profesională, ca norme și forme de organizare a vieții culturale. A descoperi tehnologia și limbajul culturii, înseamnă să te apropii de înțelegerea ei, să deții controlul activității. Cultura apare ca un factor de reglare a activității umane, coordonează încercările lui și capacitățile, cunoștințele, coordonarea cu procesele sociale și a propriului mod de viață.

I. Slavici dă culturii următoarea definiție: „Procesul de desăvârșire a ființelor printr-o preocupare continuă, sistematică și perseverentă se numește cultură” [125, p. 67]. Cultura este forma și conținutul dezvoltării social-culturale a omului, îmbogățirea lui cu lumea spirituală, realizarea capacităților, talentelor și profilurilor valorice. Cultura se întemeiază de către om, dar și singură contribuie prin influența sa asupra profilului său spiritual. Sensul umanist al culturii constă nu doar în întemeierea valorilor, ce întregesc cultura dar și în acele schimbări ce au loc în personalitate. Anume pe această bază se perfecționează capacitatea artistică a omului. Este posibil a enumera multiple încercări de înțelegere a esenței culturii. Un rol deosebit l-au avut în dezvoltarea filozofiei culturii cercetătorii S.Averințev, S.Artanovski, M.Bahtin, V.Davidovici, ei menționează că filozofia culturii cercetează dialectica, dinamica proceselor culturale, rolul contactelor culturale în schimbarea culturilor specifice, perioadele de creștere și criză, rolul elitei spirituale ca impuls al dezvoltării socio-culturale; legătura dintre cultură și civilizație; etniile și cultura; schimbul paradigmatelor culturale și a valorilor [150,151, 153, 159].

Ca ipostază majoră a umanului și ca obiectivare axiologică cultura este istoria spiritului uman, moștenirea experienței și a gândirii economice, științifice, tehnice, artistice, juridice, morale. După H.Rickert cultura este esența bunurilor pe care le apreciem după valoarea lor, expresia ideii de valoare, obiectul logic al culturii fiind valorile [166, p. 4].

Cultura este obiectivitatea omului prin creație. Prin cultură omul și-a creat „o ornamentație interioară”. Cultura ca întreg este, după E.Cassirer, procesul autoeliberării progresive [Apud: 158, p. 41].

Educația constituie mișcarea de la natură spre cultură și prin cultură. Omul se obiectivează în actele și faptele sale, prin creație, prin acte și fapte de cultură. Cultura ca totalitate a produselor materiale și spirituale, rezultate din atitudinea interogativă și problematică a omului, constituie mediul în care omul se formează, învață, devine, din ins biologic ființă socială, cultivată, modelată cultural.

Cultura vehiculează valori. Ea reprezintă împlinirea supremă a omului, modul superior de a exista al omului. Prin cultură omul interpretează lumea, se interpretează pe sine. Prin cultură omul s-a obiectivat, s-a exprimat axiologic, a creat valori și a devenit el însuși o valoare supremă. A devenit om educat și educator. Cultura ca sistem de valori este produsul activității unui popor, al unei națiuni, și nu al unor indivizi aparte. Instruirea și educația având drept obiectiv principal formarea personalității, este firesc și logic deci că personalitatea umană se poate naște, dezvolta și activa doar în contextul culturii sale naționale, de care este legată genetic și spiritual [108, p. 21].

**Componenta materială a culturii** – care va fi exprimată prin termenul de civilizație - cuprinde mijloacele și valorile care asigură reproducerea materială a vieții sociale, adică

procesele existenței sociale (unelte, mijloace de producție și de transport, bunuri de consum, modul de viață, gradul de confort, tot instrumentarul complex care întreține viața cotidiană).

**Componenta spirituală a culturii** cuprinde sistemele de valori în care se cristalizează eforturile de cunoaștere, atitudinile și reacțiile omului față de lume; acestea se fixează și îmbracă forma unor sisteme teoretice (știința, filosofia), simbolice (arta, mitologia, religia), normative (morală, dreptul, tradiții, obiceiuri). Cele mai multe definiții privesc cultura ca un sistem de valori, idei și atitudini și forme de creație, cu funcții revelatorii și simbolice, prin care omul cunoaște lumea, o reprezintă și o exprimă în opere, dând astfel sens existenței sale. Am putea sistematiza astfel universul culturii:

- *Sisteme teoretice* (știința, filosofia) – în care predomină funcțiile cognitive;
- *Sisteme simbolice* (religia, arta, mitologia, limba, toate tipurile de limbaje) – în care predomină funcțiile simbolice și de comunicare;
- *Sisteme normative* (dreptul, morală, obiceiuri, tradiții) - cu funcții de reglementare a raporturilor interumane;
- *Sisteme instituționale* și instrumentale (instituții educaționale, mijloace de comunicare, economia, tehnica, politica) – cu funcții preponderent praxiologice, acționale, practice.

Evident că o anumită formă culturală, precum religia, poate fi privită și din perspectiva funcțiilor sale normative sau teoretice; religiile cuprind și viziuni globale despre lume, reprezentări.

#### **Elemente ale culturii imateriale:**

##### 1. Componente cognitive (idei):

- cunoștințe
- opinii (părerii)

##### 2. Componente axiologice

• valori = “idei abstracte (investite și cu semnificație emoțională) despre ceea ce o societate crede că este bun, corect și plăcut”. “Valorile asigură baza pe care judecăm acțiunile sociale”.

##### 3. Componente normative

• Norme = reguli care structurează comportamentele indivizilor în societate. Tipuri de norme:

- obiceiuri - convenții curente ale vieții
- moravuri - norme asimilate social
- tabu-uri - ceea ce nu se cade să facem
- legile - norme ale autorității publice

Normele exprimă “cultura ideală”.

Comportamentele exprimă “cultura reală”.

#### 4. Componente simbolice

- Semnele naturale (fum-foc)
- Simbolurile - semne convenționale asimilate prin educație și care dobândesc înțeles prin consens social (cuvinte, gesturi, obiecte, imagini vizuale)
- Limba - ansamblu de simboluri, construit social
- Gesturile - formă nonverbală de comunicare

Conceptul de cultură este definit din mai multe perspective, care i-au atribuit semnificații diverse. Astfel, în opinia unor specialiști, cultura devine sursă de proiecție și, prin urmare, dezvoltă, inevitabil, *etnocentrismul*.

Ca și în celelalte culturi, în cea română conceptul de cultură etnoartistică înregistrează o evoluție lentă, ajungând a se diversifica în funcție de specificul ei: literară, muzicală, dramatică, coregrafică etc., neignorându-se caracterul ei sincretic.

O dată cu D. Cantemir începe să prindă contur în gândirea românească o concepție distinctă cu privire la *cultură* și *civilizație*. Chiar dacă ideile sale sunt departe de a constitui o veritabilă teorie culturologică sau o filosofie a culturii moderne (acestea conturându-se ca discipline ale cunoașterii abia în epoca următoare), ele apar deosebit de importante pentru descifrarea (cu două secole mai devreme decât au făcut-o teoreticienii noștri moderni: a unor încercări în direcția studierii și definirii culturii și civilizației).

D. Cantemir a fost cel care a adus în prim planul reflecției, în modul cel mai pregnant în epoca umanismului și a preiluminismului românesc, problemele majore ale culturii. Nu este vorba firește, de o elaborare cu greutate teoretică în sensul modern al cuvântului, ci de câteva idei distincte despre cultură și civilizație, de o prefigurație conceptuală, contribuții care devin semnificative, însă, pentru relevarea elementelor de început ale culturologiei românești [14, p. 21 - 26].

După aprecierile istoricilor domeniului, voievodul filosof vorbește despre sensul culturii, neinsistând asupra aspectului activ, înnoitor, nu se oprește la sensul cumulativ de cunoștințe (pe el nu-l satisface perspectiva intelectuală), ci adaugă *sensul umanist* pe care trebuie să-l aibă cultura. În concepția lui Dimitrie Cantemir a fost semnalat faptul că aceasta, cultura, este mijlocul de a-l face pe om conștient de noblețea și de capacitățile ei, dar și de datoriile lui civice, patriotice. La Dimitrie Cantemir umanismul semnifică înțelegerea culturii în slujba omului și a societății.

N.Iorga scoate în evidență spiritul popular care străbătea opera lui D.Cantemir, numărându-l printre reprezentanții care valorifică umanismul popular, înțelegând astfel să pună în aplicare preceptele umaniste prin neascunsă simpatie pentru popor și cultura lui [Apud: 74, p.253].

Trezirea *conștiinței naționale*, pregnant afirmată de Școală Ardeleană, a născut întrebarea: cine suntem, cu toate corolarele ei ce s-au pus și se pun încă.

Pașoptiștii înseși au formulat-o direct, fiind obligați, la interogații, pe această temă, de orientarea românilor către civilizația modernă. Dacă de la început chestiunea apărea episodic sau era discutată prin referire la raporturile românilor cu Apusul și cu Răsăritul, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea dezbaterea capătă o dimensiune esențială: *specificul național*.

Primul cărturar român la care întâlnim termenul de cultură este I. Budai-Deleanu, care, imediat după 1791, în „*Combaterea notelor publicate la Cluj cu privire la petiția națiunii române*” (republicat recent în: Scrieri inedite, 1970) a făcut referire la receptivitatea, „*la cultură*” a românilor. Deși nu a dat acestei noțiuni o definiție, el a folosit-o ca pe ceva de la sine înțeles [14, p. 232].

În concepția lui Gh.Asachi, poporul român își poate consolida existența – „de a putea îndeplini înalta sa chemare ... sentimentul naționalității” – numai dacă își făurește o cultură de înalt nivel, alături de culturile „neamurilor luminate” – „cultura neamului românesc”, care să fie „așezată pe trainice temelii” [Apud: 14, p. 142].

Mihail Kogălniceanu, Alecu Russo, Bogdan Petriceicu Hașdeu avansează în descoperirea particularităților etnicului românesc.

În celebra *Introducere* la *Dacia literară*, M. Kogălniceanu îndemna pe confrăți să-și îndrepte atenția spre creația populară: „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și poetice pentru ca să putem găsi și la noi subiecturi de scris, fără să avem trebuință să ne împrumutăm de la alte nații”. [Apud: 16, p. 67.]

La Alecu Russo găsim, așa cum semnala Ovidiu Bîrlea – ideea că „poezia populară reprezintă prima față în literatura unui neam” și că „însuși Virgil și Ovid s-ar fi mândrit cu drept cuvânt dacă ar fi compus această minune poetică” – *Miorița* [Apud: 16, p. 70].

Titu Maiorescu, și o dată cu el *mișcarea junimistă*, pune tranșant problema prețuirii celor „două elemente de cultură națională: poezia și muzica populară”, preconizând ca învățătorii din sate, „ca unii ce trăiesc în sânul poporului” să fie principalii valorificatori ai producțiilor folclorice – cum rezumă aceeași istorie a folcloristicii românești [Apud: 16, p. 216.].

A. D. Xenopol este printre cei dintâi care abordează probleme de istorie și teoria culturii la nivel mondial. El reliefează aportul original al culturii populare române ca argumentație împotriva teoriei lui Rösler (*Teoria lui Rösler.A., Studii asupra stăruinței românești în Dacia Traiană*, Iași, 1884), găsind în folclor și în cronici argumente „pentru a



sublinia statornicia milenară a poporului rom(ân) pe meleagurile carpato – danubiene”, așa cum reține folcloristul Iordan Datcu [47].

G. Ibrăileanu abordează probleme teoretice ale culturii în *Spiritul critic în cultura românească* și ceea ce trebuie subliniat este doar faptul că întreaga lucrare este străbătută de *spiritul critic* în apărarea originalității, a culturii naționale și implicit, a existenței naționale. ”Disproporția dintre literatura noastră cultă și cea populară – susține eminentul critic literar – în favoarea celei din urmă, se explică nu numai prin sărăcia literaturii culte și prin bogăția și frumusețea excepțională a celei populare. Noi avem una din cele mai bogate și mai frumoase poezii populare din Europa” [79, p. 67].

În viziunea lui N. Iorga cercetarea culturii are o ținută etică, cultura urmează să trezească și să mențină trează conștiința națională, cu condiția ca ea „să capete o adevărată viață, să se inspire din gândurile și sentimentele, încercate de veacuri, ale maselor adevărat românești, în care trăiește sufletul neamului” [Apud: 16].

Perioada interbelică cunoaște o efervescență a dezbaterilor și a polemicilor pe tema *etnicului și a naționalului*. Apar studii semnate de Nicolae Iorga, Dimitrie Gusti, Simion Mehedinți, C. Rădulescu-Motru, Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Mircea Eliade, foarte diferite între ele. Acestea se adaugă lucrările fondatorilor etnomuzicologiei românești: Constantin Brăiloiu, George Breazu, Alexandru Voevidca, Emil Riegler – Dinu, Ilarion Cocișiu, Sabin Drăgoi, Tiberiu Brediceanu etc.

Trei mari tendințe se desprind din bogata literatură de specialitate.

1. *estetico-culturală*, axată, în principal, pe specificul național (etnic) în creația artistică și literară;
2. *sociologico-istorică*, orientată spre explicarea mecanismelor de constituire a etnicului și naționalului;
3. *filosofică*, interesată de decelarea dimensiunilor gândirii și concepțiilor etnice și naționale.

Geograful S. Mehedinți extinde domeniul său spre etnologie, antropografie și filosofia culturii, lucrările sale deschizând orizonturi noi spre etnoartistic: *Caracterizarea etnografică a unui popor prin munca și uneltele sale*, 1920, *Religia ca mijloc de caracterizare etnografică a unui popor*, 1924 și *Civilizația și cultura (Hilotehnica și Psihotehnica)*, 1930.

Marele istoric al religiilor, M. Eliade se lansează pe plan publicistic, literar, dar și pe cel al cercetării virtuților folclorului, în 1937 el lansând lucrarea *Folclorul ca un instrument de cunoaștere*, în care pledează pentru valorificarea educațională a valorilor creației populare.

Dintre filosofi, amintim pe L. Blaga cu teza spațiului mioritic, element definitoriu pentru

etnicul românesc și V. Băncilă care, în studiul despre Lucian Blaga, a dezbătut categoriile *cunoașterii etnice românești* și a prezentat liniile *spiritualității țărănești*. [13, p. 22; ]

După L. Blaga, *cultură* este rezultatul sau „precipitatul” modului ontologic al omului deplin, adică existența „în orizontul misterului pentru revelație”. Ea cuprinde ansamblul creațiilor științifice (ipoteze și teorii constructive), metafizice, artistice, estetice și religioase, care se realizează ca urmare a încercării de revelație a misterului în orizontul căruia se află omul luciferic (deplin) [51, p.72].

Conform poziției filosofice a lui Lucian Blaga, „aspectele firești ale creației de cultură” sunt următoarele:

- „1) este act «creator»;
- 2) de intenții «revelatorii» în raport cu transcendența sau cu misterul;
- 3) utilizează imediatul ca material (metaforic);
- 4) depășește imediatul prin «stilizare»;
- 5) și se distanțează de transcendență (de mister) prin frânele stilistice și

datorită metaforismului”[22].

Așadar – susține filosoful - nu orice acțiune sau realizare umană poate fi încadrată în cultură, ci numai dacă îndeplinește condițiile amintite.

În *Aspecte antropologice* Lucian Blaga afirmă: „cultura implică un mod ontologic specific uman, adică existența într-o ambianță mereu desmărginită, în care orizontul lumii concrete se conjugă cu orizontul necunoscutului. *Cultura* implică, printre altele, aspirația spre revelarea acestui orizont al necunoscutului, revelație pe care omul și-o face sieși prin plăsmuiri din cele mai variate, în materiale din cele mai variate și în tipare stilistice din cele mai variate”[ Lucian Blaga, 21, p. 142].

Filosoful de la Lancrăm este împotriva afirmațiilor multor filosofi, după care cultura ar fi o reacție împotriva animalității, sau unul dintre simptomele ce-l deosebesc pe om de animal. Cultura este rezultatul unei „mutații ontologice”, „singulare în univers” [20, p. 24] mutație care face ca omul să se ridice din starea de *pre-om* sau de animalitate, la statutul de *om deplin*, aflat în orizontul misterului și pentru revelarea acestuia: „Omul singur a devenit *ființă istorică*, ceea ce înseamnă *permanent* istorică, adică o ființă care veșnic își depășește creația, dar care niciodată nu-și depășește condiția de «creator»”a devenit creator de cultură în clipa promițătoare de tragice măreții, când a devenit cu adevărat «om», în momentul când el a început să existe *altfel*, adică structural pe un alt plan, decât înainte, în alte dimensiuni, pe un podiș sau în tărâmul celălalt, al misterului și al revelației....”, idee pe care o găsim și în *Spațiul mioritic* [19, p. 267; 21, p.142].

Lucian Blaga susține ideea că, în fapt, cultura fiind o productivitate a omului

reprezintă aspectul *atitudinal și aptitudinal* al omului. „Omul e în stare să prelucreze natura în sensul nevoilor ce derivă din deficiențele sale biologice, fiindcă el este în stare să creeze „*cultură*”, care nu este a doua natură, ci ceva ce depășește calitativ natura. *Productivitatea aceasta, ca aptitudine* este expresia ființei umane în sine, la care se ajunge prin evoluția filetică, adică prin realizarea unor niveluri de organizare tot mai înaltă. Știința va ajunge la înțelegerea exhaustivă a acestor aptitudini umane numai după ce va fi pus în lumină factorii decisivi ce determină evoluția verticală a vieții în general” [21, p.143].

Cultura nu e condiționată numai de geniul și talentul omului sau ale câtorva oameni. Mai înainte de a implica exemplare umane excepționale, creatoare ca atare, cultura presupune o *condiție structurală general-omenească*, esențial omenească: o existență în alvie adâncită și sub bolți cu rezonanțe transcendente” [21].

O astfel de rezultată devine „expresia directă a unui mod de existență *sui generis*, care îmbogățește cu un nou fir, cu o nouă culoare canavaua cosmosului” [21].

Cultura implică spiritul, afectivitatea și organismul omenesc, cu condiția ca toate trei să fie prinse în serviciul revelării misterului. Alături de această structură „*tripartită*”, cunoscută încă din Antichitate (spirit, suflet, corp), cultura implică, alături de categoriile conștiinței, și pe cele ale „*spiritului înconștient*” și metaforicul. Ea nu poate fi considerată „joc” sau „plăcere”, ci este exprimarea plenară a modului specific de a fi al omului și se împlinește, de cele mai multe ori, în suferință, durere, câteodată cerând chiar jertfa de sine. Desigur, ea implică bucuria împlinirii omenești, dar cu prețul unor jertfe supreme. Orice om participă la cultură după puterile sale, „*creativ*” sau „*receptacular*”, ca simplu consumator de cultură, idei detaliate de *Dicționar de termeni filosofici ai lui Lucian Blaga* [Apud: 51].

Cultura nu e nici „lux, nici mijloc de atenuare a animalității, de împlânzire sau reacție împotriva ei”; ea nu e o funcție pozitivă sau negativă a animalității și nici un mod de „compensare a inadaptabilității biologice în raport cu natura”, cum susține A. Gehlen.

Termenilor *cultură minoră și cultură majoră* – împrumutați din filosofia europeană și din morfologia culturii - Lucian Blaga le conferă alte sensuri. În mod obișnuit, în filosofia europeană prin cultură minoră se înțelege cultura etnografică populară, iar prin cultura majoră – cultura monumentală, a individualităților creatoare. Criteriul de împărțire este cel dimensional. În morfologia culturii se vorbește de cultura minoră ca fiind copilăria unei culturi iar cultura majoră - maturitatea acesteia. Poetul - filosof nu consideră cultura ca fiind un organism, ci o existență complexă cu specificul său propriu. În consecință, consideră termenii de *cultură minoră și cultură majoră*, anumite *vârste adoptive*. Adăugând criteriului dimensional pe cel *calitativ-structural*, Lucian Blaga face o analogie cu structurile psihologice ale omului de vârsta copilăriei sau a maturității, fiecare având structurile sale proprii,

autonome. Cum cultura nu poate fi înțeleasă fără om, analogia dintre psihologia vârstelor acestuia îi permite să vorbească de cultură minoră și majoră. Cultura minoră „are ceva asemănător cu structurile autonome ale copilăriei omenești”, pe când cultura majoră „are ceva asemănător cu structurile autonome ale maturității omenești” [21, p. 263].

În *Orizont și stil* L. Blaga face o analiză atentă și luminoasă a problemei stilului în teoria culturii, precizând sensul acestuia, ca: „mediu permanent, în care respirăm, chiar și atunci când nu ne dăm seama” [19, p. 3].

Stilul sau unitatea culturii cere nu numai „*sensibilitatea stilistică*” ci și „*efort de sinteză...*” [18, pp. 174 – 181].

Lucian Blaga scria: „te simți organic solidar cu etnicul, prin obârșie și dispoziții lăuntrice [...] Aceasta nu înseamnă numai-decât că prețuiești etnicul ca substrat și deținător al unei exclusivități, ci ca întrupare fără prihană a unor supreme idealuri” de aceea el cerea o disociere între solidaritatea axiologică și cea organică. Filosoful ardelean a pus într-un chip nou și la un nivel teoretic inedit problema specificului național al culturii românești, susținând că „originalitatea unui popor nu se manifestă numai în creațiile ce-i aparțin exclusiv, ci și în modul cum asimilează motivele de largă circulație” [21, p.182].

El precizează: „creația populară relevă o tenace tendință spre expresie estetică, poetică, spre un pitoresc înrădăcinat în milenare și trainice legături între om și natură”.

Filosoful a sesizat și a formulat cu subtilitate ideea unei *sinteze-măsură*, care ar caracteriza atitudinile spirituale ale poporului român, aflat la confluența dintre Apus și Răsărit. Dar trebuie neapărat subliniat faptul că „spațiul mioritic” se încheie cu credința că duhul românesc „se va manifesta și în viitor pe plan major” și că cele trei „categorii formative (tipizantul, catabazicul, stihialul) etc (...) nu ocupă locuri definitive într-o matrice stilistică; ele oricum variază mult în funcție de regiune, de popor, de timp, de individ (variază chiar la același individ)” [20, pp. 126-127 ].

Dimitrie Gusti a considerat *etnicul* o comunitate de sânge și de tradiție, elaborând în 1940 *Planul de lucru* pentru cercetarea culturii populare în integritatea sa, susținând că „credințele și practicile magice se împletesc cu întreaga viață de gospodărie, cu toate evenimentele mai importante din viața omului de la țară și cu toate îndeletnicirile lu agrare. Dar viața lui artistică! Ce comoară bogată și ce originale forme se prezintă observatorului în viața satului românesc, ca arhitectură și sculptură populară, ca artă decorativă, ca literatură populară și viață muzicală” – cum reține și citează Iordan Datcu [47, p. 448].

Constantin Rădulescu-Motru a căutat să întregască viziunea filosofică și culturologică despre națiune cu una psihologică. Regenerarea și ierarhizarea energiilor naționale se produc, în viziunea sa, prin prefaceri sufletești și spirituale ale poporului, concordant cu valorile

istorice ale epocii. Iar din această perspectivă a argumentat modernizarea țării prin „renașterea sufletească”. Specificul național este studiat prin trăsăturile psihologice ale unui popor, prin dezvoltarea fondului propriu sufletec. În lucrarea *Etnicul românesc*, [C. Rădulescu-Motru, 118] se urmărește, în principal, clarificarea teoretică a temei, se face o definiție a *conceptului de etnic*. Dacă în studiile anterioare, așa cum am remarcat, etnicul era doar descris sau noțiunea era definită sintetic, aici se realizează investigația globală a *conceptului de etnic*. Parcurgerea lucrării citate pune în evidență tensiunea caracteristică efortului de clarificare și de cunoaștere a unui fenomen greu măsurabil prin metode științifice simple. De aceea, găsim multe definiții, descrieri, ca și formulări lapidare despre *etnic*, necesare și demersului nostru.

Etnofilosoful citat recunoaște lipsa unei definiții a etnicului: „ci este numai pe cale de a se da”. Astfel, etnicul este definit „sufletul populației” sau „această comunitate de suflete o numim etnie”[118].

Pentru gânditorul român condiția fundamentală a etnicului o constituie conștiința de comunitate, aceasta coordonează actele societății spre unitate și continuitate. Fiecare popor cunoaște trei tipuri de conștiință a comunității: de origine, de limbă și de destin, dar prezente în grade diferite. În ordine istorică, prima este conștiința comunității de origine, adică membrii unei comunități conștientizează ei însuși că au strămoși sau ocrotitori comuni. Originea lor comună se regăsește în aceste simboluri.

*Obiceiurile și tradițiile* ar fi fost generate și susținute de conștiința de origine. În evoluția lor, societățile traversează calea spre conștiința comunității de limbă, instrument fundamental de creare a culturii și de susținere a conștiinței unității culturale. Elementul nou adus în definiția etnicului este conștiința *comunității de destin*.

O comunitate națională este desăvârșită numai atunci când dispune de un asemenea tip de conștiință, aceasta manifestându-se în situații sociale și istorice complexe, excepționale, înrudirea cu acele popoare care împărtășesc același destin este premisa esențială a conștiinței comunității de destin.

C. Rădulescu-Motru concepe etnicul în mișcare, în dezvoltare, fiind „totdeauna în proces de devenire” prin urmare, cunoaște o evoluție, fără ca aceasta să determine schimbări radicale. Vorbind despre transformările etnice, el este cu deosebire interesat de modul cum se produc acestea în sat. Gânditorul abordează satul ca „element esențial al etnicului, fiind celula nepieritoare care întretine continuitatea etnicului” (sublinierea ne aparține) [118, p.27].

Propunem următoarele teze despre etnic, ca o sinteză finală a concepției lui C. Rădulescu-Motru:

1 - Etnicul este o dimensiune universală a umanității [...] Este un fapt psihologic și social viu;

2 - Viziunea asupra etnicului este evoluționistă;

3 - Cunoașterea sensului evoluției proceselor etnice și naționale include ideea dezvoltării relațiilor dintre națiuni într-o structură de comunitate europeană. Raportul dintre național și europenism l-a conceput ca pe unul de egalitate, și nu ierarhic. Un popor contribuie la dezvoltarea umanității numai prin păstrarea originalității sale [118].

În a doua jumătate a sec. al XX - lea, fără nici o contradicție, factorul de bază ce stă la temelia deosebirilor interetnice psihice este *cultura*, chiar dacă luăm în considerație că acest termen are mai multe sensuri. Cultura nu este doar multiaspectuală; ea este și multifuncțională. Există deosebiri importante interculturale și interpersonale ale indivizilor și ale comportamentului acestora, așa cum s-a văzut în detaliile anterioare.

Etnicul este strâns asociat cu poporul. Petre Andrei a explicat că dintre toate formele de comunitate, *națiunea imprimă adânc caracterele și conștiința individului*. Ea este diferită de comunitatea de sânge și de rudenie, fără ca prin acestea să fie denumit etnicul. Sociologul ieșean a făcut distincția între popor, definit ca un fapt natural, și națiune, ca o comunitate civilizată [6].

El a accentuat de asemenea ceea ce am numi nivelul cultural sau axiologic: pe lângă fundamentul material al societății, el cere să se recunoască „...o existență spirituală necesară, care se manifestă ca o puternică forță creatoare” [5, p.96].

În *Bazele istoriei și teoriei culturii* C. I. Gulian explică unele probleme teoretice ale culturii, la el *teoria culturii* fiind privită din perspectiva antropologiei filosofiei și axiologiei. El consideră că în realitate, cultura nu este doar un obiect de studiu pe care omul îl poate privi rece și distant ca pe un cobai. Cultura este și *istorie și destin și sens uman*. Cultura nu poate fi numai „explicație” ci și *valorizare*, incluzând „reacția noastră de aprobare sau dezaprobar, admirație sau dispreț, atitudinea de angajare, receptare sau respingere (...). Tălmăcirea sensului ei creator ca expresie a ethosului nu împiedică sesizarea determinismelor, care vin din adâncurile istoriei, dar și ale omului. O teorie dialectică a culturii nu poate să nu includă problematica omului și problematica valorilor” [74, p. 8].

Culturologul citat susține ideea că „omul ca om este esența culturii”. Omul apare ca „veriga mijlocitoare” între societate și cultură sau ca „cifru” culturii într-un sens dublu:

1) transformările culturii nu pot fi înțelese fără transformările trăite de oameni, fără problemele și răspunsurile pe care le pot da ei, în urma schimbărilor, ciocnirilor și mutațiilor care au loc în structura socială; în acest sens, pornim de la baza socială pentru a înțelege cultura sau, în general, suprastructura;

2) având capacitatea de a-și urmări propriile interese, satisfacerea nevoilor sale de „om ca om” tinzând spre o societate în care libera dezvoltare a fiecărui individ este condiția liberei

dezvoltări a tuturor și în care omul are ca ideal completa dezvoltare a stăpânirii omului asupra forțelor naturii, cât și asupra celor ale propriei sale naturi – omul creează arta, morala, cunoașterea în virtutea propriilor sale necesități și scopuri; valorile culturii nu sunt mecanic determinate de bază și nu pot fi acceptate ca un produs fatidic, ci sunt confruntate de oameni cu propriile lor scopuri, care se concentrează în formula „liberei dezvoltări” având orizontul „omului total” [74, pp.114-115].

O sociologie istorică a culturii nu se poate lipsi de antropologie, deci inclusiv de psihologie. Dar dacă fără psihologie și fără axiologie nu poate fi înțeles omul, la rândul lor, nici psihologia, nici teoria valorilor singure, nu ne pot explica varietatea antitetică a manifestărilor spirituale, a atitudinilor și ideologiilor. Explicarea dialectică a culturii ne cere să relevăm omul ca fenomen dialectic.

C. I. Gulian consideră că principalul aport al lui Tudor Vianu în istoria și teoria culturii îl reprezintă concepția lui despre *sensul culturii*. Tudor Vianu s-a aratat deschis față de integrarea sociologiei în abordarea culturii, pentru a conchide că „idealul cultural mai înainte de a fi general, valabil pentru întreaga umanitate, este propriu anumitor societăți și anumitor epoci” [74, p. 291].

Raportul antropologic om/cultură/om deplin, conform celor cercetate anterior sunt schematic demonstrate în figura 1.1.

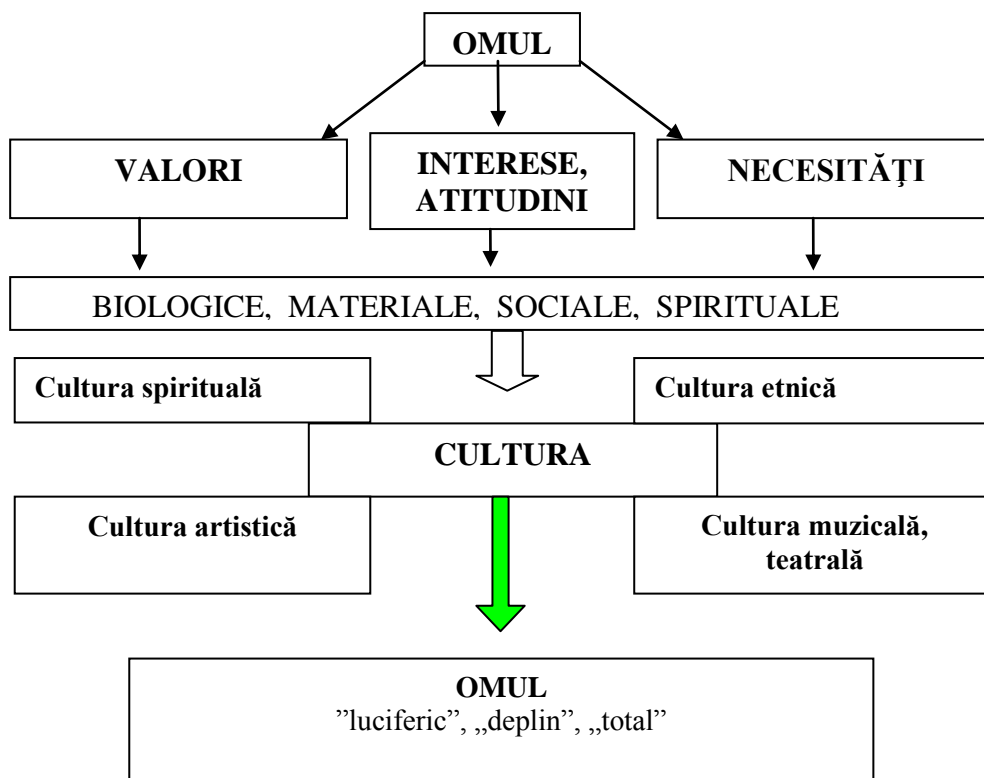


Fig. 1.1. Raportul antropologic „omul – cultură – „om deplin” (L. Blaga).

T. Vianu sesiza raportul dialectic dintre existențial și axiologic, considerând că oamenii nu sunt aceeași, ci mereu alții și nevoile lor se pot schimba. Ceea ce are caracter permanent este valoarea, ce reprezintă expresia ideală a unui acord între individ și lume.

N. Petrescu a examinat *factorul etnic* ca rezultat al diferențierilor sociale, dar și ca motiv determinant al realității sociale [114].

În prezent unii etnologi preiau și dezvoltă și din alte perspective ideile sociologului citat și privesc etnosul ca pe o grupare socială ce s-a format odată cu dezvoltarea comunității istorice, ai cărei membri sunt legați prin caracteristici obiective ca: limbă, obiceiuri, religie ș.a.

Astfel, Nicolae Silistraru evidențiază următoarele dimensiuni ale culturii:

- individualismul / colectivismul (orientarea spre idealurile individuale sau colective);
- treapta toleranței de la normele culturale;
- treapta evitării certitudinii și necesității în reguli formale;
- feminismul/ masculinismul (nota calității în cultură prin prezența stereotipurilor pentru femei și bărbați);
- aprecierea naturii ființei umane ca „bună” și „amestecată”;
- dificultatea culturii, măsurarea diferențierii ei;
- controlul emoțional, măsura expresivității emoționale permise;
- apropierea contactelor (distanțele și atingerile permise în timpul comunicării);
- distanța dintre individ și „putere” (măsura inegalității persoanelor „de sus” și a celor „de jos”);
- contextualitate înaltă/ contextualitate mică, maximalizare/ minimalizare și deosebirile în comportare, în dependență de situație;
- dihotomia om/ natură (măsura în care omul domină natura, supunerea naturii de către om sau viață în armonie cu natura) [122, pp.10 – 11].

T. Sărăcuț-Comănescu menționează, că, de fapt, „*cultura populară românească* este alcătuită dintr-un corpus de cunoștințe și un mod de gândire, situate în plan mental-atitudinal și dintr-o serie de forme de artă sau de expresie (verbală, muzicală, gestuală, choreică etc.). Corpusul de cunoștințe este rezultatul observației directe, al contactului nemijlocit cu natura, al experienței practice empirice a oricărei entități umane, fie adult sau copil, diferită de experimentul științific, bazat pe măsurători, calcule, aproximări. Aceste acumulări au influențat sau chiar au structurat modul de gândire și acțiune, dominat de ceea ce etnologii au numit „logica sensibilului” sau „logica concretului”, proprie gândirii primitive sau „gândirii sălbatice”, dar prezența și în gândirea sau mentalitatea populara, care ordonează lumea înconjurătoare în opoziții binare precum „sus” și „jos”, „înainte” și „înapoi”, „umed” și



„uscat”, „început” și „sfârșit”, „dulce” și „amar”, „lună” și „soare” etc.”

Este cunoscut faptul că între cultura populară și folclor există un raport de incluziune, folclorul fiind parte integrantă a culturii populare, aceasta reprezentând, totodată, cadrul, contextul de manifestare a folclorului, dar datorita faptului că fenomenul de cultură populară are un caracter sistemic, părțile ei nu funcționează niciodată separat, ci se armonizează și se intercondiționează reciproc. Poezia colindelor, de exemplu, se practica de către un grup de copii sau tineri (ceata de colindători), cu forma de organizare socială arhaică, în cadrul unui obicei (colindatul) cu dată fixă (de Crăciun și/ sau de Anul Nou), cunoscut și acceptat de către toți membrii grupului, având forme clasicizate, normate (obligativitatea primirii și dăruirii de către gazdă a colindătorilor) și elemente de recuzită specifice, ținând explicit de cultura materială sau material-obiectuală (vestimentație, obiecte rituale etc.). Poezia (discursul poetic) este însoțit de melodie și completat, adesea, de gesturi rituale în unele zone ale țării, mai ales în trecutul nu prea îndepărtat (copiii scormonesc cu bețele lor în jarul din vatră). Toate aceste elemente sincretice trebuie privite în ansamblul lor pentru a da și a dezvălui semnificația profundă a folclorului.

Entitatea umană din mediul folcloric concepe și înțelege realitatea într-un mod specific. Acest mental popular creativ nu trebuie confundat cu ceea ce numim „psihologia colectiva” sau cu „sufletul poporului”, ci mai degrabă cu un sistem de idei, imagini, valori și atitudini pe care membrii comunității tradiționale le au în comun și care le determină existența și apoi cultura. Cercetătorii au ajuns la concluzia că e vorba de un alt tip de gândire, de mental popular creativ, constituit din suprapunerea de imagini și afecte fără o raționalitate expresă.

Numită gândire „prelogică”, „arhaică”, „primitivă”, „populară”, „țărănească”, „tradițională”, sau „folclorică”, *gândirea mitică* își propune să descopere și să reitereze originea și semnificația fenomenelor primordiale. Dar această surprindere a obârșiei lucrurilor se face de fiecare dată apelându-se la imaginație. Declanșată intuitiv, cunoașterea arhaică se validează prin joncțiunea dintre intelect și afect.

În determinarea ethosului românesc Carmen Cozma pune în evidență factorii principali: geo-cosmicul, istoria, limba, credința religioasă, sapiențialitatea/ filosofia, arta și ceea ce am numi structurile arhetipale – „țăranul român” și „satul românesc”, [40, p. 7; ] structuri care se grupează astfel:

„Românul și natura”: el trăiește în /și cu natura, cu pământul, „codrul prieten, ocrotitor” etc.;

„Românul și istoria”: istoria are o încărcătură deosebită asupra ethosului românesc. Ea dă seama despre istoria unui popor așezat, liniștit, dar mult încercat, situat într-o zonă de răscruce a intereselor unor „stăpâni ai imperiilor” ...;

„Românul și credința religioasă”: o identificăm, de altfel, ca o coordonată esențială a sufletului românesc, printr-o serie de trăsături-valori, precum: bunătatea, modestia, simplitatea, îngăduința, mila, iertarea, toleranța, iubirea etică, omenia;

„Românul și limba”: limba este o rostire a ethosului, păstrare a tezaurului sufletesc și reazem moral al poporului.

Prin urmare, cultura etnoartistică a personalității se află în raport și/sau provine din etnosul românesc (Fig. 1.2).

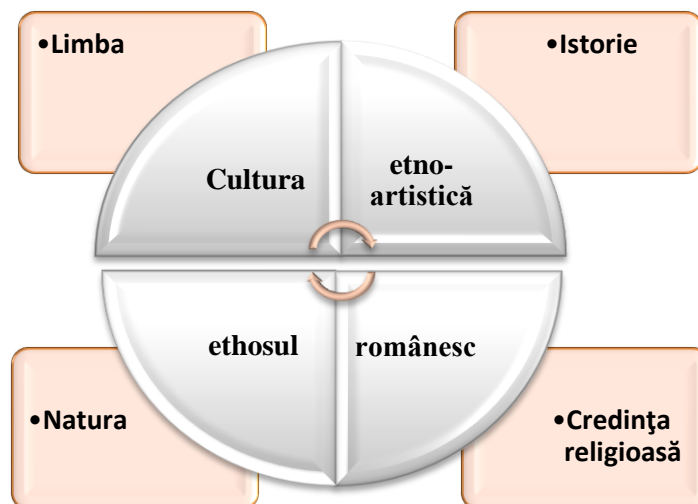


Fig. 1.2. Raportul *Cultura etnoartistică - ethosul românesc*.

M. Dragecivic-Sesik, B. Stojcovici [52, p. 21] propun tipologia necesităților culturale:

- nevoia de exprimare verbală și de comunicare
- nevoia de cunoaștere, lărgirea cercului;
- necesități estetice în viața de zi cu zi;
- necesități estetice (artistice);
- necesități de trăire estetică;
- necesități de creație.

M. Dragecivic-Sesik, B. Stojcovici subliniază că procesele de inculturare sunt extrem de dinamice în familie (educația familială), în comunitatea locală și în grupul persoanelor cu același nivel. În schimb, în toate culturile mai avansate s-a constatat că societatea trebuie să stabilească forme instituționale aparte, în interiorul cărora se vor desfășura mai intens *procesele inculturării* [52, p.23].

Prin urmare, se menționează despre necesitatea instaurării *politicii culturale* unde „...*politica culturală înseamnă reglementarea conștientă a intereselor în domeniul culturii și*

*luarea deciziilor asupra tuturor problemelor legate de dezvoltarea culturală a unei comunități văzute în globalitatea ei*” [52, p. 27].

## **1.2. Cultura etnoartistică din perspectivă psihologică și pedagogică**

Problema *culturii* apare ca o tema dominantă în majoritatea studiilor umaniste – psihologie, psihanaliza, filosofie, antropologie, sociologie, pedagogie, psihiatrie, lingvistica etc.

Secolul al *XX-lea* se remarcă printr-o predilecție specială referitoare la studiile privind fenomenul cultural sub multiple aspecte (O. Spengler, S. Freud, A. Herzberg, H. Arendt, C. Roheim, L. Blaga, P. P. Negulescu, T. Vianu, C. G. Jung, Ch. Baudouin, B. Malinowski, Cl. Lévi-Strauss, M. Eliade, E. Papu, F. Druță).

„Arta, în calitate de experiență estetică, nu este altceva decât o activitate psihologică și în această calitate poate fi și trebuie să fie supusă cercetării psihologice menționează E. Coșeriu [Apud: 65].

Când vorbește despre cultură, M. T. Cicero se refera la actul de cultivare a spiritului, pentru el „a fi cultivat” având semnificația de „*cultura animi*”. Conceptul este preluat de romani de la greci, el avându-și rădăcinile în „*paideia*”, axa în jurul căreia gravitează formarea omului (W. Jaeger). Cultura, în accepțiunea ei clasică, reprezintă efortul unui act dar și rezultatele acestuia de „formare a omului”, de cultivare spirituală a persoanei în sine, așa cum o vedea Socrate, dar și de formare a societății așa cum o vedea Cicero, plecând de la „formarea spirituală a omului. Cultura este și rămâne un atribut al spiritului, atât pentru individ cât și pentru societate. Ea este expresia *Supra-Eului*.

*Apariția culturii este incontestabil un fenomen legat de evoluția psihologică a omului.* Pentru materialişti, el se raportează la principiul evoluționismului darwinist legat de dezvoltarea creierului și a mâinii. Acesta a favorizat, pe de o parte, mersul vertical, iar pe de alta parte, utilizarea uneltelor și descoperirea focului. Trebuie să vedem în această teorie o convertire a mitului lui Prometeu, care va da naștere lui „Homo faber”. Este însă un punct de vedere pragmatic, care vede omul din exterior ca evoluție și ca adaptare la viață (Ch. Darwin, Fr. Engels). Din punct de vedere psihologic însă, lucrurile stau altfel. Nu contestăm acest punct de vedere al raportului „munca/evoluție”, dar condițiile ce au dus la aceasta sunt de ordin interior, psihologic, și nu de ordin exterior, utilitarist. Cel mai important factor în evoluția omului care a determinat schimbarea sensului evoluției acestuia pe plan interior, sufletesc îl reprezintă apariția *conștiinței*. Conștiința a făcut ca omul să se descopere pe sine însuși, ca ființă individuală și, o dată cu aceasta, să constate diferența dintre el și mediu sau lume. Aceasta diferență stă la baza procesului de „*individualizare*”, care a separat omul de lume. Individualizându-se, omul se

descoperă pe sine diferit de lume și unic în sfera acesteia. Aceasta atrage după sine un al doilea moment: acela al descoperirii *identității* de sine a omului (apariția conștiinței de sine). Din acest moment: al desprinderii omului de lume și al identității sale unice, între om și lume începe un lung conflict care consta în încercarea omului de a se desprinde de lume, de a deveni independent de aceasta dar, concomitent, și efortul de „a face” lumea conform tendințelor și aspirațiilor sale interioare.

Dacă, inițial, se poate vorbi despre un *plan uman* și un *plan natural*, în final omul va elabora un al treilea plan, intermediar între el și planul fizic al lumii care este *planul culturii*. Cultura, sau al treilea plan, este „replica” pe care omul o da mediului fizic și lumii, pe care acesta o impune „physis”-ului. În locul *obiectelor*, sunt puse *valorile spirituale*, ca produs al conștiinței umane.

Fără acest moment nu putem înțelege evoluția umanității, a persoanei umane, apariția fenomenului cultural. Planul culturii este „mediul uman”, dar concomitent și factorul de protecție a ființei umane și mediul specific de dezvoltare și perfecționare a acesteia. Apariția culturii marchează trecerea de la etapa primitivă sau de la barbarie la etapa umanizării și a vieții civilizate. Din acest moment instinctele sunt depășite și înlocuite de viața spiritului.

Omul va continua să trăiască de acum înainte, predominant, în „planul culturii”, pe care-l va extinde continuu, înlocuind „physis”-ul. Trebuie să vedem în acest proces de „expansiune” a omului o nouă formă de evoluție, dar, de data aceasta, „desfășurându-se în plan spiritual așa cum a arătat P. Teilhard de Chardin.

P. P. Negulescu [98] face o interesantă și amplă sinteză a factorilor care au contribuit la apariția fenomenului cultural, bazându-se pe o informație extrem de bogată (S. Freud, A. Herzberg, E. Kretschmer, K. Jaspers etc.). De la început este stabilit faptul că factorii care au determinat apariția culturii sunt de ordin psihologic. În această categorie sunt incluse, pe de o parte, ceea ce P. P. Negulescu numește „*postulatele organice*”, iar, pe de altă parte, procesul „*sublimării*”.

În categoria „*postulatelor organice*” sunt menționate următoarele procese:

1. o *stare afectivă* particulară, de tensiune interioară;
2. factorii *inhibitori*, cu acțiune predominantă asupra conștiinței individului, având rol de cenzură, reprezentați prin: a) teamă; b) dezgustul ca stare afectivă penibilă; c) rușinea; d) durerea;
3. nivelul *sensibilității* cu valoare particulară, manifestându-se în mod diferențiat de la o persoană la alta în planul vieții interioare, dintre care „daimonionul” lui Socrate este cel ilustrativ și cunoscut. Acesta din urmă, combinat cu celelalte două mecanisme, declanșează o adevărată „criză sufletească” pe care o traversează individul, având ca urmare o schimbare

profunda a personalității sale. Este vorba de procesul de „*conversiune*” așa cum este el cunoscut la multe dintre personalitățile mari ale istoriei culturale (Sf. Pavel, Sf. Augustin, B. Pascal, Buddha, J. J. Rousseau, ST. Thereza d'Avila, J. Boheme etc.) [172].

A doua categorie o reprezintă actul *sublimării*. Dacă sensibilitatea excesivă are rol inhibitor, interzicând pulsioniilor fundamentale să se exprime liber în exterior, ea deschide calea realizării ocolite a acestora, într-o manieră simbolică, prin intermediul actului sublimării. Aceasta face ca în final energia psihică a inconștientului să fie eliberată în exterior. Majoritatea specialiștilor care se ocupa cu *studiul culturii* recunosc în sensul acesta teza lui S. Freud, conform căreia „cultura în general a fost creată sub presiunea nevoilor vieții sociale, în detrimentul satisfacerii naturale a pornirilor vieții individuale, și care continuă să fie întreținută de fiecare om care aduce la rândul său acest sacrificiu, de a-și satisface pornirile instinctive nu în folosul sau personal, ci în folosul comunității” [62, 63].

În determinarea fundamentelor psihologice ale formării culturii etnoartistice la elevi a prezentat interes științific teoria lui J.Piaget. În studiile sale, J.Piaget a elaborat o teorie originală asupra genezei și mecanismelor gândirii denumită *teoria operațională*. El a delimitat stadii și serii de operații ale inteligenței. În ce privește stadiile:

- stadiul senzorialo-motor, desfășurat de la naștere până la vârsta de 2 ani, când copilul este preocupat cu câștigarea controlului motor și învățarea obiectelor fizice.
- stadiul preoperațional, între 2 și 7 ani, când copilul este preocupat cu calificarea verbală.
- stadiul concret operațional, între 7 și 12 ani, când copilul începe să se descurce cu conceptele abstracte, cum ar fi numerele și relațiile, înruderirile.
- în fine, stadiul, formal operațional, între 12 și 15 ani, etapă în care copilul începe să raționeze logic și sistematic.

Teoria lui J.Piaget va constitui un reper epistemologic ale cercetării noastre deoarece, conform acesteia, capacitatea intelectuală este calitativ diferită la vârste diferite și copiii au *nevoie de interacțiunea cu mediul înconjurător pentru a câștiga competență intelectuală*. Crearea ambianței culturale specifice bazate pe tradiții naționale, practicarea teatrului popular regional de către cadrele didactice, în opinia noastră, va contribui în mod sporit la formarea *culturii etnoartistice la elevi*.

Cercetarea conceptului abordat de pozițiile etnopsihologiei ne-a orientat la termenul de *etnometodologie*. Acestui termen relativ recent, H. Garfinkel (1974) [172] îi consacră o lucrare privitoare la modalitățile prin care oamenii schimbă între ei diferite semnificații, de interpretare și exteriorizare a realității sociale. Autorul notează că accentul principal al etnometodologiei este pus pe studiul cunoașterii sociale și în practică, pe metode existente la nivelul simțului comun. El distinge 3 categorii de fenomene:

1. un stoc al cunoștințelor aflate la dispoziția actorului social, care cuprinde totalitatea definițiilor, indicațiilor, regulilor, convențiilor și normelor de grup prin care persoana înțelege lumea socială;
2. o atitudine naturală în planul vieții cotidiene, cu funcțiunea de a sintetiza cunoașterea și experiența actorilor sociali cu privire la lumea lor;
3. o anumită practica din care rezultă un model de gândire la nivelul simțului comun prin intermediul căreia realitatea socială este cunoscută și experimentată ca un spațiu de întâlnire între experiențe și semnificații subiective.

Psihologia culturală este o direcție a psihologiei care se prezintă ca studiu al interdependenței dintre persoană sau grup și contextul socio-cultural al acestora. Sunt cunoscute două direcții a psihologiei culturale: *școală cultural-istorică reprezentată* de Lev Vygotsky și *conceptul de „lume intențională”* al lui Richard Shweder.

„O psihologie culturală (...) va fi preocupată nu de “comportament” ci de „acțiune”, aspectul său complementar bazat pe intenționalitate, și, mai specific, de acțiunea localizată (*situated action*) – acțiune localizată în context cultural și în stările intenționale aflate în interacțiune mutuală ale participanților” [29, p. 19]. „Psihologia culturală este studiul modului în care tradițiile culturale și practicile sociale regularizează, exprimă, transformă și structurează psihicul uman, rezultând mai puțin în unitatea psihică a umanității cât în diferențe etnice în ceea ce privește mentalul, sinele și emoțiile. Psihologia culturală este studiul modurilor în care subiectul și obiectul, sinele și celălalt, psihicul și cultura, persoana și contextual, figura și fondul, practicianul și practica există ca termeni numai împreună, au nevoie unul de celălalt, și în mod dinamic, dialectic și colaborativ, se constituie unul pe celălalt” [119, 120].

E.Spranger lansează și justifică conceptele „filozofia vieții” și „filosofia culturii”, din perspectiva *Verstehende Psychologie* (*Wilhelm Dilthey*) așa-zisei "psihologiei înțelegătoare" După E.Spranger, comportamentul omului este determinat de influențarea/dominarea uneia din șase priorități valorice [128]. Prin urmare sunt nominalizate următoarele tipuri de valori:

1. Teoretice: (pasiunea către adevăruri științifice);
2. Economice: (prioritatea valorilor materiale, al banilor);
3. Estetice: (aspirație către auto-exprimare prin arte, armonie, stil);
4. Sociale: (aspirații către activități sociale, demonstrarea de dragoste pentru oameni);
5. Politice: (demonstrarea puterii, autorității, pasiune pentru atingerea propriei poziții și folosirea acesteia pentru afectarea și influențarea altora);
6. Religioase: (prioritatea sentimentului religios, căutarea sensului vieții).
7. Psihologia a descoperit că în structura psihică a fiecărei ființe umane, de la naștere și pe parcursul vieții sale se formează unele forțe interne, care acționează motivațional, adică

impulsionând omul să manifeste anumite conduite, ori acțiuni, să aibă anumite aspirații sau idealuri, să resimtă afinitate sau repulsie pentru unele lucruri ori pentru altele etc. Toate aceste forțe au fost definite printr-un singur cuvânt: *necesități, sau trebuințe*.

Abraham Maslow, a descoperit o „ecuație” de funcționare, așa numită de el, *piramida trebuințelor umane fundamentale* [90, pp.19-33]. Iar pe de altă parte, el clarifică de acum încolo, pentru lume și științe, până unde merge înrudirea omului cu animalul și de unde acestea se despart, pentru ca primul să-și poată recunoaște și afirma umanitatea ca trăsătură naturală și specifică. Maslow a identificat inițial numai 5 nivele ale trebuințelor, pentru ca spre sfârșitul popasului său în această lume să observe că există și o categorie specială numită de el *trebuințele de transcendență*. Piramida trebuințelor formează un sistem care este caracteristic tuturor oamenilor și permite explicarea dezvoltării și funcționării personalității lor [173].

1. *Necesități de subzistență*. Aici intră un complex de necesități biologice și sociale precum: hrană, adăpost, îmbrăcăminte, mijloacele economice de obținere a bunurilor necesare vieții.

2. *Necesități de securitate*. Persoana umană are nevoie nu numai de bunurile care să-i asigure acum satisfacerea necesităților fundamentale, ci și de protecție împotriva mulțimii de factori distructivi, a agresiunilor de tot felul, împotriva catastrofelor naturale, a bolilor, împotriva oamenilor, a proceselor sociale distructive. Are nevoie de siguranța continuității, și în viitor a condițiilor care îi asigură în prezent viața, venituri sigure, asistență socială și sanitară în caz de incapacitate de muncă, de boală, de accidente, de bătrânețe. Într-un cuvânt, are nevoie de securitate.

3. *Necesități de dragoste și acceptare*. Omul este o ființă socială. El nu există doar ca individ izolat, ci aparține unor grupuri sociale: familie, comunitate locală, vecinătate, națiune, dar și unui grup de prieteni, unei comunități profesionale sau chiar spirituale. El are nevoie să se simtă acceptat de grupurile cărora vrea să aparțină, să se simtă integrat în mediul lor protectiv. El are, în consecință, nevoie de „apartenență”. Altfel, se simte „singur”, „dezdăcinat”, „rupt”. Omul are nevoie totodată de „dragoste”, de un sentiment pozitiv de acceptare, ca persoană unică, de către ceilalți sau de către un altul.

4. *Necesități de statut social*. Omul are nevoie de prestigiu social, de aprecierea și stima celorlalți; dar și de încrederea și stima de sine. Sistemul vieții umane este deosebit de fragil. Buna lui funcționare este asigurată de încredere celorlalți și, în mod special, de propria încredere în sine. Lipsa de încredere, de apreciere, de respect este un factor cu influență profund negativă, inhibitor. Dimpotrivă, încrederea pe care fiecare o are în forțele lui proprii, stima celor din jur, reprezintă un stimulent puternic, oferă un mediu suportiv, încurajator pentru a înfrunta dificultățile și incertitudinea vieții.

5. *Necesități de autoactualizare.* Existența umană nu este o simplă realitate. Ea este în mare măsură o potențialitate. Noi suntem nu numai ceea ce am făcut și facem, dar și ceea ce putem face. Suntem, în consecință, un set de capacități fizice, psihice, intelectuale de acțiune perfectibilă continuu. Activitatea noastră actualizează mereu aceste capacități, confirmându-le și dezvoltându-le totodată. Maslow sugerează că *autoactualizarea* – funcționarea efectivă a posibilităților individuale – reprezintă una dintre necesitățile fundamentale, specifice omului. Omul are nevoie nu numai să mănânce, să doarmă, să se îmbrace, să se adăpostească. El are nevoie totodată să acționeze pentru a-și pune în funcție, în act, capacitățile sale de dezvoltare. Doar în acest fel se poate simți orientat spre realizare. Nefolosirea tuturor posibilităților sau utilizarea lor parțială sub nivelul lor, este frustrantă, generatoare de insatisfacție, de nefericire. Dimpotrivă, actualizarea acestora, acțiunea permanentă la cota lor maximă, duce către o stare de împlinire, de satisfacție.

A.Maslow introduce totodată ideea de *creștere umană*. Ființa umană este deschisă. Ea are nevoie de continuă perfecționare, de dezvoltare creatoare. Capacitățile sale sunt într-un proces continuu de amplificare. Aceasta reprezintă starea de echilibru, deplinătate, de satisfacție în viață. Aceste cinci clase (tipuri) de necesități formează o *ierarhie*. Ierarhia necesităților se caracterizează printr-o serie de proprietăți care ne vor ajuta să înțelegem mai mult, comportamentul, motivația acțiunilor și orientarea globală a persoanei.

A.Maslow s-a preocupat de înțelegerea modului în care persoanele ajung să fie motivate intrinsec în activitatea lor, înscriindu-se într-o spirală ascendentă a autoperfecționării. Autoactualizarea este o motivație de creștere care se găsește în interiorul fiecărei persoane, o trebuință de a dezvoltă potențialul propriu, a organismului însuși [90]. A.Maslow determină tipuri specifice de motivație numite *Metatrebuințe care* sunt prezente la persoane a căror viață a fost marcată de *experiențe culminante* (peak experiences), experiențe în decursul cărora aceste persoane au realizat integritatea eului, sentimentul de identitate și completitudine personală.

Teoria lui Maslow susține ideea extrem de importantă a *creșterii și evoluției umane*. Ea aruncă o lumină atât asupra dinamicii individuale, cât și asupra celei colective. Creșterea, evoluția umană va avea loc de la necesitățile de subzistență spre cele de autoactualizare. Aceasta presupune și o dezvoltare a mediului de viață al omului.

Așadar, putem deduce următorul omul „se face”, se construiește mereu în funcție de condițiile în care trăiește. Dacă acestea sunt favorabile satisfacerii în linii generale a necesităților fundamentale – condiții de subzistență, securitate prezentă și viitoare, apartenență organică la mediul său social, atitudine pozitivă, suportivă etc. – atunci el se va orienta în mod firesc spre actualizarea capacităților sale, spre creștere și dezvoltare.



Crearea ambianței artistice în jurul personalității devine o problemă pedagogică care se sprijină pe principiile psihologice. De pe pozițiile *psihologiei artelor*, I. Gagim remarcă că muzica, constituie un mijloc important în cunoașterea supremă - cunoașterea de sine [65, p.266]. În opinia profesorului, problema cunoașterii umane se desfășoară sub două aspecte: 1) cunoașterea lumii; 2) cunoașterea de sine. Primul tip de cunoaștere include cunoașterea ca atare – a lumii, existenței, vieții, chiar a omului ca fenomen al lumii. Al doilea tip e o cunoaștere specifică – ce sunt eu? ce pot eu? ce trebuie să fac ca să-mi valorific eu-l, să-mi realizez adecvat darul suprem – viața din mine? [65, p.267]. În acest sens I.Gagim valorifică în sens pedagogic și psihologic termenul de „*trăire*” și îl propune ca o treaptă indispensabilă în percepția artei muzicale. „Trăirea, ca proprietate a *Eului*, intră în structura conștiinței, alcătuind nucleul ei. Trăirea este absolutul experienței. Prin trăire se produce sesizarea globală a sensului existenței. A trăi muzica (arta) înseamnă a te afla sub imperiul legilor ei supreme. De îndată ce răsună o muzică simțim cum interiorul nostru se schimbă, luând altă tonalitate. Spiritul se deschide Armoniei” [65, p.260].

Ca urmare a ideilor analizate, considerăm important de a scoate în evidență *conceptul de inteligență muzicală* lansat de I.Gagim, în vederea conceptualizării noțiunii de cultură etnoartistică de pe pozițiile psihologiei muzical-artistice. „*Inteligența muzicală* definită ca facultate distinctă a omului de a sesiza esențialul în lumea muzicii, de a deosebi adevărul muzical de neadevăr, valoarea de nonvaloare, de a simți, trăi și înțelege mesajul abscons și criptic al muzicii. A dispune de inteligență muzicală înseamnă a gândi muzicalmente select, înseamnă a dispune de capacitatea de a coborî în profunzimile lucrării și ale propriului interior pentru a descoperi sensuri ascunse, înseamnă a putea sintetiza în creștere perpetuă emoția-sentimentul cu reflecția-meditația, a depăși substratul de suprafață al percepției muzicii (afectivitatea primară) și a atinge stări suprasensibile, spirituale. Deoarece inteligența include în sine nu numai gândirea, dar și *simțirea-trăirea-intuiția*, ea poate fi prezentă atât în cazul muzicianului profesionist, cit și al amatorului de muzică. Or, simțirea-înțelegerea deosebită a muzicii nu se află în raport direct de suma de cunoștințe muzicale acumulate. Inteligența nu este de natură cantitativă, dar calitativă. Ea se află în raport direct cu ceea ce se numește „muzicalitate” – simț deosebit al omului [65, p. 252].

I.Gagim conchide că totodată, *inteligența muzicală* influențează efectiv inteligența generală a omului. Noi ne permitem să continuăm, menționând că inteligența muzicală, inteligența artistică influențează, determină și *cultura omului*, în special *cultura etnoartistică a lui*.

### 1.3. Premisele dezvoltării conceptului de *cultură etnoartistică* în educația artistică

Conceptul de *cultură etnoartistică* etimologic este legat de noțiunea de *ethos* (< gr. ἦθος, „obicei, datină”).

Pentru cercetarea noastră au prezentat interes toate interpretările ale acestui termen 1. În filozofia antică el a desemnat caracterul unui fenomen fizic, moral, social și artistic, privit în unitatea dintre *intern* și *extern*, punctele de vedere etic și estetic asupra lui. 2. Ansamblul trăsăturilor, normelor, idealurilor morale specifice indivizilor unei colectivități, unui grup social, unei clase sau unei epoci; fizionomie morală, moralitate. 3. (În antropologie și etnografie) Specific cultural al unei colectivități. 4. (muz.) Noțiune prin care grecii antici defineau relația de corespondență dintre sonoritatea fiecărui mod și anumite stări sufletești; în prezent este folosit pentru a susține teoria corespondenței între stări sufletești și o anumită tonalitate sau, *p. ext.* un anumit stil muzical.

În concepția antichității, proprietate a muzicii de a influența spiritul uman, de a modela caractere. În Grecia antică, s-a acordat ethosului o însemnătate cu totul deosebită, atât în plan filosofic cât și în plan pedagogic, dimensiunea etică fiind una dintre condițiile pe care o „muzică bună” trebuie să o îndeplinească într-un sistem social-educativ reclamat de către statul-polis. Totuși, anume laturi și implicații ale ethosului au fost în chip deosebit (dacă nu chiar contradictoriu) reflectate de scrierile filosofilor și teoreticienilor.

Încă de la *pitagoreici*, ethosul era considerat ca o proprietate a melodiei sau, mai exact, a unei ordini muzicale precise. Conform concepției pitagoreicilor, axată pe o ordine numerică omniprezentă, și ethosul era guvernat de către număr; schimbările stărilor sufletești, condiționate de numita ordine, se întâlnesc în principiul numărului cu structură melodică, ce poate deveni, pe temeiul acestui principiu comun, o oglindă a sufletului. De aici, importanța acordată ethosului în procesul educației, de aici cerința ca muzicianul să aleagă din mulțimea lumilor posibile de ordini sonore numai acele „combinații” care pot induce spiritul ascultătorului spre sentimente și porniri înălțătoare. Teoria ethosului a stat cu deosebire în atenția lui Platon, a platonicienilor și neoplatonicienilor (Plotin) ca și stoicilor, care au acceptat latura morală a ethosului.

Aristoxenos a stipulat o dublă acțiune psihică a muzicii, prin datele „senzoriale” procurate de auz și prin reflecția filosofică. Problemele *ethosului* au stat și în atenția umaniștilor până în momentul apariției, în sec. XVIII-lea, a esteticii muzicale.

În domeniul educației muzicale premise pentru dezvoltarea conceptului de *cultură etnoartistică* întâlnim la E.Hanslik, H.Reimann, H. Kretzschmar, B.Bartók, C.Orff, E.Jac-Dalcroz, Z.Kodaly, Dm.Kabalevski, G.Breazul, D.Kiriac, V.Vasile.

H. Kretzschmar în cercetările sale este preocupat de rolul educativ al muzicii. Deși, de fapt, lucrările sale erau concentrate în jurul problemelor capitale ale științei muzicii, el este întruna stăpânit de nevoia *de a influența, de a înrăuri și a ameliora omul prin muzică*.

Bella Bartók compozitor și pianist maghiar 1881-1945, studiază tot mai mult muzica populară maghiară, românească și cea tradițională a artiștilor țigani. În colaborare cu prietenul său, compozitorul Zoltan Kodaly, realizează o culegere de muzică folclorică maghiară, românească, sârbească, croată, turcească și nord-africană, publicată în 12 volume.

Zoltan Kodaly (compozitor, și metodician maghiar, 1882-1967) concepe procesul de învățământ pornind din perioada preșcolară. Procesul de educație muzicală este condus de o suită evolutivă de cântece vocale de la scandări și recitări ritmice expresive a unui repertoriu de poezii din folclorul copiilor. Repertoriul de cântece se bazează pe piese modale din folclor în principal maghiar, la care se adaugă cântece din folclorul multinațional de pe diverse continente și piese din repertoriul muzicii culte din secolele XII-XX. Singura condiție în selecționarea repertoriului etnosonic sau clasic este aceea ca piesele să folosească scări care să evolueze în pentatonie anhemitonică sau să folosească moduri gregoriene, medievale sau populare diatonice. Se recomandă cântarea pe 2-3 voci prin: bicinii, canoane sau tricinii.

Premise pentru formarea culturii etnoartistice la elevi întâlnim și la pedagogul Emile Jaques Dalcroze (1865 – 1950), compozitor elvețian care a rămas în istoria muzicii mai ales prin sistemul său de educație muzicală bazat pe gimnastica ritmică, apreciată ca factor de sinteză a ritmului și mișcării. Pornind de la ideea lui Platon, a interacțiunii dintre ritmurile psihice și cele fizice declanșate de muzică, E.Dalcroze își fundamentează sistemul său de gimnastică ritmică, pornind de la premisa că orice acțiune și orice emoție trebuie să precedă explicația și nici o lucrare muzicală nu se va rezuma doar la scheletul ei ritmic. În studiul, „O încercare de reformă a învățământului muzical în școli” – 1905, E.Dalcroze pleda pentru ca educația muzicală să vină în întâmpinarea necesităților artistice ale vieții dar și a dezvoltării facultăților naturale ale copiilor. Ca pedagog el a sesizat că elevii învață și memorează mult mai ușor un cântec dacă acesta este însoțit de mișcări, studiind conexiunile dintre ritmul muzicii și mișcările corporale, a găsit marile avantaje ale gimnasticii ritmice în educație în general și în cea muzicală în mod special.

Carl Orff (1895-1982) a fost un compozitor german cunoscut pentru muzica sa educațională și de teatru. Împreună cu dansatoarea Dorothea Gunther a înființat școala "Gunther" pentru educație muzicală, dans și gimnastică. Lucrarea sa, Schulwerk (Muzică pentru copii 1930-1933, revizuită în 1950-1954) începe cu modele simple ritmice, cu bucăți sonore asamblate pentru xilofon, glockenspiel și alte instrumente de percuție. Principiile și metodele lui C. Orff au servit drept premise întru valorificarea conceptului de cultura etnoartistică pentru că sunt inspirate din

culturile vechi în care se integrau mișcarea, mimica, dansul, drama și muzica. Caracterul sincretic al acestei metode este mult apropiat de problema și ipoteza cercetării noastre, care valorifică cultura națională românească, în special ne referim la teatrul folcloric.

Trecând la etnomuzicologi, trebuie precizat deosebitul aport al lui G. Breazul (1887-1961), la fundamentarea unei concepții românești asupra educației artistice prin intermediul creației populare. Creator al Arhivei de Folclor a Ministerului Instrucțiunii, în care a depozitat valori inestimabile de pe întreg arealul românesc, inclusiv din Basarabia și Transnistria, George Breazul a elaborat o adevărată platformă de integrare a folclorului românesc în activitatea educațională. G.Breazul lansează sistemul de educație muzicală, una din ideile principale ai căruia rezumându-se la necesitatea sincronizării cu standardele europene și la resincronizarea cu tradițiile autohtone. G.Breazul ca și profesorul său D.Kiriac era solidar cu aspirațiile de a pune cântecul popular în centrul preocupărilor artistice muzicale [28, p 8-9]. Inspirat de ideile lui H. Kretzschmar, G.Breazul înaintează un șir de obiective, printre care găsim și cele contribuitoare la dezvoltarea conceptului de cultură etnoartistică:

- *repunerea în drepturi în școală și în societăți culturale a cântecului popular;*
- *organizarea de șezători muzicale în cadrul cărora să se producă formațiile ajunse la maturitate și să se realizeze punți de legătură între cultura populară și cea profesionistă;*
- *promovarea folclorului zonal atât în cadrul șezătorilor artistice cât și în școală* [28, p. 18-19].

În articolul „Melosul și ethosul” G. Breazul ridică problema reevaluării muzicii populare, re-conceptualizează rolul culturii naționale și a tradițiilor artistice spunând: „Astăzi, când începem să ne trezim din naivele iluzii și din ridicolele ambiții de „face ca Europa” sau de a ne întrece cu Europa, cumițându-se, dezmeticindu-se din aceste vânturate visuri de europenism, să ne întoarcem pocăiți la vatra nevoilor muzicii, la umilele noastre nevoi, la cele mai umile, mai românești și creștinești, la cele mai adânc resimțite în obștea românească [...] Acțiunea de reeducație muzicală pe temeiurile sale firești, autohtone trebuie pornită de la cele mai umile forme de manifestare muzicală, de la cântecul de leagăn, de la jucăriile muzicale[...] de la bisericuța din sat, [...], de la clacă sau șezătoare, de la sărbătoare și până la bocet de aici trebuie să pornim acțiunea de reînviore a muzicii românești. [...] Iar instituțiile existente, școli, așezăminte muzicale „Radio” nu-și vor putea justifica o menire educativă, atâta vreme cât vor ignora melosul și etosul firii noastre din care se desprind normele de educație muzicală românească” [28, p. 37-39 Melosul și Ethosul].

Muzicologul V.Vasile a adunat într-un recent volum, toate materialele lui George Breazul referitoare la integrarea folclorului în educație, la aspecte ale muzicii din Basarabia și Bucovina și la afirmarea europeană a educației muzicale [28].

V.Vasile a prezentat sistemul educațional al eminentului etnomuzicolog în contextul conceptelor europene moderne de realizare a educației muzicale, alături de Emile Jaques – Dalcroze, Carl Orff, Kodály Zoltán și Dmitri Kabalevski [137, pp. 55 – 58].

Același muzicolog a creionat contribuția lui Constantin Brăiloiu - autor de manuale școlare în care integrează creații populare - la evoluția sistemului de educație din România. [V.Vasile, 140, pp. 83 – 87] la tezurizarea folclorului basarabean, într-un studiu din 1992 [140, pp. 132 - 146] și în altul din 1997, publicat la Chișinău [138, pp. 66 – 69] și a reliefat valoarea primei metodici muzicale a lui Alexandru Voevidca, învățătorul școlit la Cernăuți, ajuns inspector de muzică, cel care pleda pentru „înnobilarea sufletelor copiilor” și „sădirea sentimentelor patriotice” prin intermediul cântecului și a valorilor populare [140, pp. 216 – 217].

Emilia Comișel (1913-2010), etnomuzicologă, a cules peste nouă mii de cântece folclorice și a publicat articole și cărți în scopul de a face cunoscută valoarea folclorului muzical românesc în țară și în străinătate. Constantin A. Ionescu (1912 - 1995) etnomuzicolog, pedagog, psiholog și profesor universitar român a înaintat ideea de valorificare a culturii naționale în școală, a marcat rolul educațional, formativ al culturii românești.

V.Pâslaru certifică astfel că cultura etnică reprezintă valoare a educației. „Chestiunea valorilor este indispensabil legată de ființa umană. Specific umană este educația. Indivizii umani se produc ca entități umane prin educație și neapărat ca părți indivizibile, determinate congenital, ale unor entități umane de rang superior: *familia, națiunea, umanitatea*. Familia și națiunea reprezintă etnicitatea, naționalul sau particularitatea; umanitatea reprezintă universalul sau generalul” [109, p. 3-8].

Paradigma formării *culturii etnoartistice* a elevilor în cadrul educației literar-artistice, conform Concepției EL/EA, este privită de noi în felul următor [109]:

- personalitatea elevului cititor se produce din atitudinea sa față de opera literară, față de spiritul național - conștiința națională, și față de sine însuși;
- prin conștiința națională, elevul se identifică cu caracteristicile poporului său, exprimate în creația populară orală și în cea scrisă, în obiectele culturii materiale și în valorile culturii spirituale, printre acestea fiind și atitudinea sa față de folclorul românesc, teatrul popular etc.

După I.Gagim [64], *cultura (muzicală)* este un ansamblu de cunoștințe, capacități, aptitudini și atitudini individuale, raportate la fenomenul muzical, precum și de însușiri psihologice – inteligența, imaginația dezvoltată, sensibilitate emoțională și estetică etc. *Elementele culturii (muzicale) a unei persoane sunt:* interesul și dragostea pentru muzică, receptivitatea muzicală, capacitatea de a percepe (asculta, auzi, simți, trăi), un anumit volum de cunoștințe muzicale și despre muzică, un gust muzical avansat, capacitatea de a reflecta despre

muzică, de a o aprecia din punct de vedere valoric, necesitatea sufletească de a comunica cu ea etc.

În continuare profesorul citat subliniază faptul că, de fapt, *cultura* (muzicală) **a societății** – totalitatea fenomenelor muzicale produse într-o societate pe dimensiunea evoluției sale culturale și spirituale: folclor muzical bogat, valorificat și practicat în contemporaneitate, compozitori și interpreți remarcabili, instituții de cultură și de învățământ muzical pe trepte de vârstă, nivel înalt al educației muzicale generale, viața muzicală activă pe întreg teritoriul comunității etc. Nivelul *culturii* muzicale poate varia în cadrul unor perioade istorice în funcție de factorii sociali, economici, politici etc. [64, p. 57]

Preluând considerațiile lui Nichifor Crainic referitoare la reflecțiile despre muzică: „Aceasta este menirea marii arte: să descopere dimensiunile cerești ale omului”, exemplificând cu „o audiție wagneriană” care „mă ridică mai presus de mine însumi”, [42] autorul citat prelungește [65, pp. 272 – 273] efectele activității spre aprecierile lui Eugen Ionesco, cel care consideră că „arta ne conduce dincolo de noi înșine” [82, p. 58].

Profesorul V. Babii, este preocupat de relațiile dintre ideal și real în educația muzicală, referindu-se inclusiv la integrarea valorilor folclorice în activitățile educative [10, pp. 136-140].

În sistemul educațional din Republica Moldova există preocupări pentru integrarea unor elemente ale folclorului, ca urmare și a unei îndelungate tradiții dar și a unor deziderate formulate de documente curriculare, chiar în formă interdisciplinară, respectând sincretismul creației populare.

Astfel, printre obiectivele de referință și conținuturile educației muzicale stipulate de programa de *Educație muzicală* actuală figurează următoarele elemente ce vizează valorificarea educațională a folclorului (selectăm doar pe cele care au tangență cu tema prezentei teze de doctorat):

- „- familiarizarea elevilor cu instrumente populare prin prezentarea lor vizuală și auditivă: naiul, fluietul, cimpoiul (melodii populare de cântec și joc);
- însușirea unor mișcări și pași de dans popular: pas săltăreț (*Sârba*, melodie populară de joc); pas de horă 2/4 (*Hora*, melodie populară de joc);
- interpretarea în ansamblu și individual la instrumente de percuție (*Soarele*, muzica de I. Macovei; *Ala, bala*, din folclorul copiilor).
- executarea mișcărilor în ritmul muzical: pas de pe călcâi (*Ostropăț*, melodie populară de joc); pas de horă (*Hora*, melodie populară de joc) ș.a.
- improvizarea mișcărilor de dans după muzică.

- lărgirea orizontului cultural estetic și artistic prin audiții și interpretare de cântece și melodii populare, piese și fragmente din tezaurul muzicii naționale;
- evidențierea concordanței dintre melodie și versuri, reliefând elementele ritmice, melodice și dinamice ca mijloace de redare a conținutului;
- stimularea interesului și cultivarea dragostei pentru cântecul și jocul popular, deprinzând pe elevi a le asculta și a le interpreta în diferite împrejurări.
- cunoașterea și înțelegerea (perceperea) principalelor genuri și specii ale folclorului muzical matern”.

La formularea conținuturilor, documentul curricular are în vedere, folclorul muzical, detaliind parametrii abordării lui în activități educaționale:

„Elevii vor însuși noțiunea de muzică populară. Ei vor înțelege că muzica populară redă sentimente, trăiri sufletești, reflectă momente și personalități istorice, frumusețile Patriei și însoțește viața omului;

În cadrul acestei teme, elevii se vor familiariza cu următoarele specii și genuri ale folclorului muzical: cântece din folclorul copiilor, cântece de leagăn, cântece propriu-zise; cântece și melodii de joc; doine; balade; colinde și cântece de stea și alte specii din folclorul național”.

Nici documentele curriculare românești nu sunt prea generoase cu valorile folclorului, doar că aici pot interveni autorii de manuale și chiar profesorii în alegerea unui repertoriu abordat pentru interpretare și receptare adecvat specificului local și nivelului de cultură al elevilor. Manualele pentru clasa a VII – a abordează într-o formă quasisistematică speciile folclorului neocazional: doina, balada și ocazional: colinda, cântecul de stea, cântecul de nuntă, repertoriul funebru și cele pentru clasa a VI – a fac loc cântecului propriu – zis, cântecului de leagăn, folclorul copiilor și melodiile instrumentale de joc. Aceste elemente sunt prevăzute de programa analitică, în care sunt menționate și următoarele obiective:

- exprimarea interesului față de bogăția și varietatea folclorului muzical românesc, recunoscând în lucrările audiate specificul zonal;
- sesizarea specificului diferitelor tipuri de muzică (populară, ușoară, de operă) [117, p.3].

La conținuturi sunt menționate:

- muzică populară; genuri ale folclorului ocazional: colinda și cântecul de stea, cântecul de nuntă; și ale celui neocazional: genuri ale folclorului neocazional: doina și balada;
- forma fixă (strofică) și liberă (improvizatorică) în muzica populară românească [117, p.4].

*Cultura etnoartistică* (CEA) fiind privită de noi pluridimensional: – la nivel antropologic, social, axilologic – reprezentând totalitatea valorilor artistice create de popor de-a lungul istoriei,

concepută ca drept rezultat al unei „mutații ontologice”, ca o stare de conștiință de sine; și, la nivel de personalitate/individ – reflectând însușirile spirituale, psihofiziologice și spirituale ale omului. Cercetând pluridimensional (filosofic, etnologic, psihologic, psihopedagogic, muzicologic etc.) conceptul de cultură etnoartistică, am ajuns la o viziune globală asupra lui. Concluzionând cele analizate și expuse anterior, propunem o sinteză grafică a conceptului de etnocultură în figura 3. *Definirea conceptului de cultură etnoartistică.*

Cultura etnoartistică se prezintă ca un concept sintetic, sincretic, ca o realizare filosofică, antropologică, psihologică, artistică a personalității. Cultura etnoartistică situată între *totalitatea valorilor artistice* create de popor de-a lungul istoriei și capacitatea de *receptivitate* estetic-artistică a personalității, reprezintă aspectul *atitudinal și aptitudinal* al poporului (a personalității). Prezența culturii etnoartistice a personalității se observă prin *capacitatea* de reflectare despre arta populară, și aprecierea ei din punct de vedere valoric, care prin urmare poate asigura existența personalității, poporului, neamului.

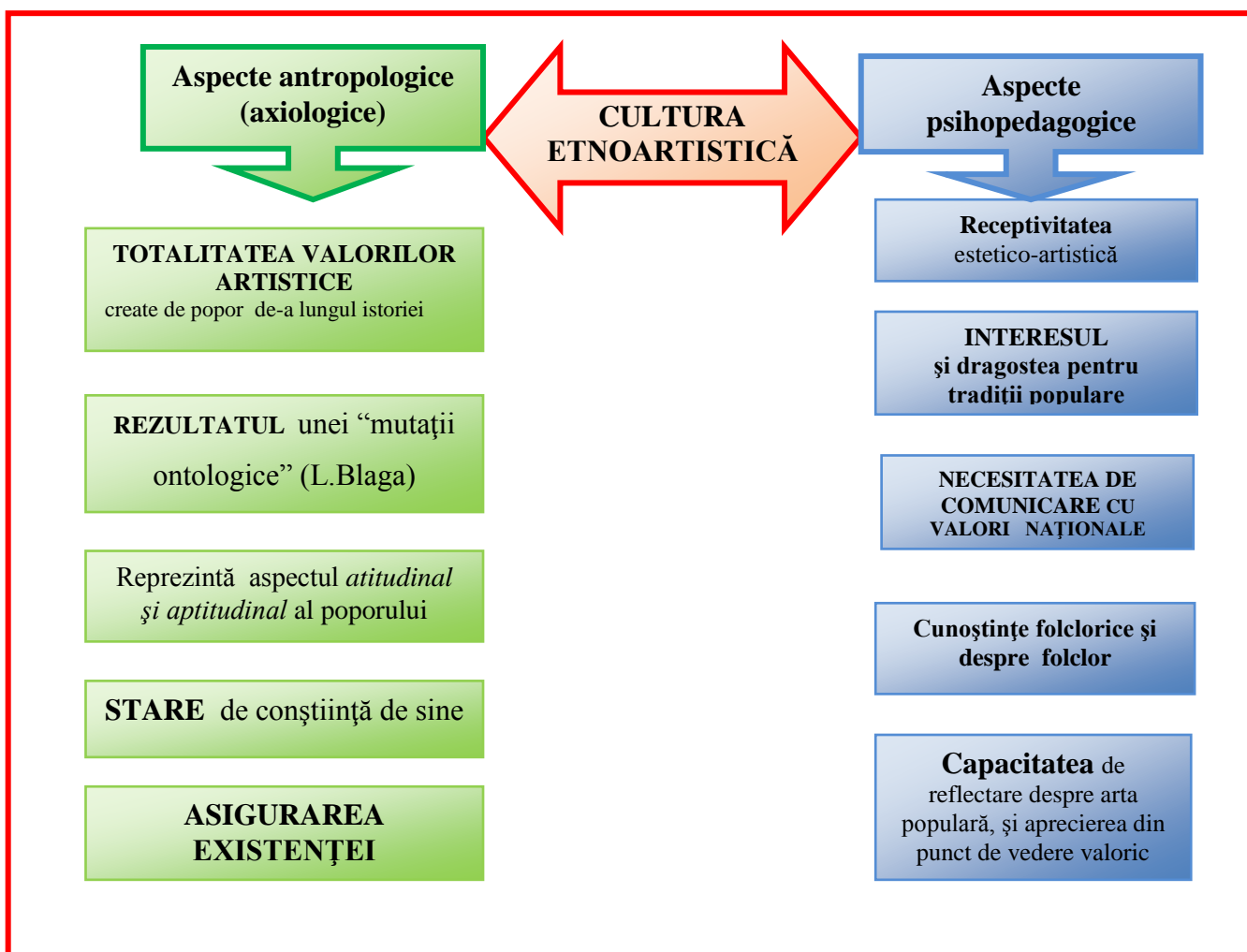


Fig. 1.3. Definirea conceptului de cultură etnoartistică.



## 1.1. Concluzii la capitolul 1

Rezumând rezultatele obținute, formulăm unele concluzii asupra conceptului de *cultură etnoartistică*.

*Cultura etnoartistică* reprezintă totalitatea valorilor artistice (materiale și spirituale) create de popor de-a lungul istoriei; Cultura etnică este rezultatul unei „mutații ontologice”, mutație care face ca omul să se ridice din starea de *pre-om* sau de animalitate, la statutul de *om deplin* (L.Blaga).

Cultura etnoartistică, fiind o productivitate a poporului reprezintă aspectul *atitudinal și aptitudinal* al acestui popor, implicând spiritul, afectivitatea, tot corpul uman.

Cultura populară (*etnoartistică*) este și *istorie, și destin, și sens uman*. Prin cultură poporul ajunge din starea de instinct, la o stare de conștiință de sine. Cu cât este mai dezvoltată cultura națională cu atât poporul însuși are o existență mai sigură, mai determinată.

Etnocultura exprimă valoarea, ca expresie ideală a unui acord între eu și lume. Creația populară relevă trainice legături între *om și natură*. „*Omul ca om*” este *esența etnoculturii*. *Etnocultura este definită ca „sufletul populației”*.

Pe lângă cele menționate putem conchide că *aparitia culturii este incontestabil un fenomen legat de evoluția psihologica a omului și se refera la actul de cultivare a spiritului*. Conștiința a făcut ca omul să se descopere pe sine însuși, ca ființă individuală și, o dată cu aceasta, să constate „diferența” dintre el și mediu sau lume. Aceasta diferență stă la baza procesului de „*individualizare*”, care a separat omul de lume.

Prin urmare constatăm existența a trei planuri existențiale ale omului: *plan uman, plan natural, plan al culturii*. Cultura, sau al treilea plan, este „replică” pe care omul o da mediului fizic și lumii, pe care acesta o impune „*physis*”- ului. În locul *obiectelor*, sunt puse *valorile spirituale*, ca produs al conștiinței umane.

Prin *valorile spirituale omul are posibilitatea de autoactualizare*. Acest proces de cultivare a personalității devine posibil prin valorificare a metatrebuințelor. *Metatrebuințe* sunt prezente la persoane a căror viață a fost marcată de *experiențe culminante (peak experiences)*, experiențe în decursul cărora aceste persoane au realizat integritatea eului, sentimentul de identitate și completitudine personală. Prezența experiențelor culminante în viața omului este legată de *crearea ambianței artistice* în jurul personalității care prin urmare constituie și o problemă pedagogică care se sprijină pe principiile psihologice. Din perspectiva psihopedagogică dezvoltarea la personalitate a aptitudinilor psihologice și muzicale trebuie să se bazeze pe *simțirea-trăirea-intuiția* personalității.

Paradigma formării *culturii etnoartistice* a elevilor în cadrul educației etnoartistice, preluată din Concepția EL/EA, va fi prezentată în modul următor:

- personalitatea elevului se produce din atitudinea sa față de opera folclorică, față de spiritul național - conștiința națională, și față de sine însuși;
- prin conștiința națională, elevul se identifică cu caracteristicile poporului său, exprimate în creația populară orală și în cea scrisă, în obiectele culturii materiale și în valorile culturii spirituale, printre acestea fiind și atitudinea sa față de folclorul românesc, teatrul popular etc.

**Elementele culturii etnoartistice a unei persoanei sunt:** interesul și dragostea pentru tradițiile populare (limbă, obiceiuri, tradiții, religie ș.a.), receptivitatea estetic-artistică, capacitatea de a percepe arta populară (privi, asculta, auzi, simți, trăi), un anumit volum de cunoștințe folclorice și despre folclor, un gust estetic, artistic avansat, capacitatea de a reflecta despre arta populară, de a o aprecia din punct de vedere valoric, necesitatea sufletească de a comunica cu arta populară etc. Ca criteriu a unei etnoculturi formate la elev, constituie capacitatea de a folosi de sine stătător tradiții populare în viața sa personală.

Procesul de cultura personala consta în îndrumarea individului în sfera valorilor culturale a unui timp și în eliberarea sa din această sferă prin creații noi de valori.

## 2. ORIGINALITATEA ETNOARTISTICĂ A TEATRULUI POPULAR ROMÂNESC DIN VALEA TROTUȘULUI

### 2.1 Considerații epistemologice asupra folclorului românesc

Pentru a ajunge la conținutul experimentului vizând modalitățile de integrare educațională a valorilor folclorului considerăm necesară o creionare a principalelor caracteristici ale acestuia în mod general.

Termenul *folclor* a apărut târziu în istoria culturii și a fost propus de arheologul englez William Thomas (1846). Din punct de vedere etimologic, *folclor* înseamnă știința, înțelepciunea poporului (*lore* – știință și *folk* - popor). Treptat, noul termen a înlocuit denumirile în uz. La englezi, creația populară era numită „antichități populare”; la popoarele de origine latină (francezi, italieni, spanioli, români) purta denumirea de „tradiții populare”. Românii au adoptat noul termen în locul sinonimelor vechi: tradiție populară, cântec popular, sau poporan, literatură populară sau țărănească, ori *cântare sătească*. Termenul apare în România la sfârșitul secolului al XIX - lea.

Dintre muzicieni Sabin V. Dragoi – creatorul primei opere de valoare universală – îl introduce în domeniul muzical. Din folclor derivă folclorist – persoana care se ocupă de cercetare a folclorului - și folcloristică – știință care studiază creația artistică populară.

Conceptul de folclor nu este identic pentru toți cercetătorii. În ceea ce privește conținutul termenului de folclor, originea folclorului și domeniul de cercetare, se conturează două concepții diferite. Unii cercetători înțeleg prin folclor *totalitatea manifestărilor spirituale și materiale* (literatura, muzica, coregrafia, alături de modul de trai, de construirea caselor (arhitectura populară), portul, arta decorativă, uneltele). Din această categorie fac parte unii folcloriști români, italieni, americani etc. (M. Barbeau, T.Caster).

A doua direcție (W.Wiora, R.Katzarova, C.Rihtman, G.Nateletti, G.Rouget etc.) rezumă folclorul numai la manifestările spirituale ale unui popor: literare, muzicale, coregrafice și teatrale, celelalte manifestări constituind preocupări care aparțin etnografiei. Folcloriștii români au adoptat cea de-a doua concepție [37].

În ceea ce privește domeniul de cercetare, unii folcloriști limitează folclorul la mediul țărănesc, socotind că numai țăranii sunt capabili să creeze o artă populară (J.Schwietering, H.Koch etc.). Alții (P. Sebillot, A. van Genep, Herzog, W. Stamiz etc) extind cercetarea folclorului și la categoriile reprezentate prin orășeni și muncitori.

După Lucian Blaga *popor*, înseamnă comunitate umană caracterizată prin aceeași origine etnică, cu același tip de manifestare culturală, cu un același tip de rapoarte la lume. Etnia ca popor este prezentă în orice creație culturală și mai ales în cea artistică, prin anumite

stilistice (atitudine față de destin, accent axiologic, năzuință formativă, dragoste de pitoresc și măsură la români ș.a.). „În cele din urmă – afirmă culturologul ce a lansat sintagma „spațiul mioritic” – „nici un popor nu e atât de decăzut și de păcătos pentru a nu mai fi vrednic să te jertfești pentru el, din moment ce îi aparții” [51].

Prin *folcloristică* se înțelege istoria preocupărilor și a ideilor legate de cunoașterea patrimoniului popular, pentru a cărui latură spirituală se folosește termenul de „folclor”, termenul de folcloristică este firește mai recent. Prin el se înțelege expunerea cronologică a tuturor materialelor ce se referă la diferite capitole ale folclorului [112, p. 9].

O. Densusianu este un creator de școală în folcloristica secolului al XX - lea, el a dat o direcție nouă cercetărilor și a început o etapă superioară în disciplina respectivă. *Scopul cercetării creației populare trebuia*, „să ne dea icoana sufletească întregă a unui popor, tot ce-l impresionează și-i stăpânește gândul, tot ce călăuzește viața lui în fiecare zi, de fiecare clipă”[...] să ne arate cum se restrâng în sufletul poporului de jos diferitele manifestări ale vieții, cum simte și gândește el sub influența ideilor, credințelor, superstițiilor moștenite din trecut, fie sub aceea a impresiilor pe care i le deșteaptă împrejurările de fiecare zi” [50, p. 45].

În viziunea lui folclorul este o sumă complexă de manifestări și de atitudini estetice. Creația populară se află într-un circuit deschis al vieții. O. Densusianu pornește, în aprecierea operelor artistice orale, de la convingerea că ele sunt fenomene vii, active, într-o dinamică artistică spre desăvârșire. Prin aceasta, el amintește de ceea ce Van Gennep numea „*le fait vivant*” elementul nou, regenerator, care apare în permanență pe circuitul genetic al eposului popular. Pentru poetul anonim nu există opere definitive „perfecte”, iar inspirația și personalitatea sa nu obolesc și nu se epuizează. E o latură a folclorului prin care el rămâne mereu legat de contemporaneitate și care trebuie să aibă prioritate în cercetarea științifică.

O.Densusianu cerceta folclorul pentru că îi oferea o cale sigură de cunoaștere a vieții țăranilor, prin care putea „procura deducțiuni psihologice destul de precise și de bine definite asupra temperamentului și caracterului țăranului român”, „concluziuni de etnopsihologie.” În concepția sa „colecțiunile de folclor trebuie să ne aducă informații din care să se poată vedea ce crede omul de la țară despre cei mai apropiați sau mai îndepărtați de el, cei din satul lui ori de la oraș, despre neamurile străine cu care vine în atingere, despre biserică și școală, despre armată și administrație. Despre unele evenimente la care a luat parte, sau despre care a auzit povestindu-se, cum l-au impresionat unele lucruri pe care le-a văzut în afară de satul lui, ce-și mai amintește din copilărie, care personalități însemnate se impun mai mult simpatiei lui, cum și le înfățișează și se cunoaște din viața lor etc” [50, p. 44].

O.Densusianu consideră că în folclorul tradițional trebuie să distingem două categorii de producțiuni:

- 1) cele care stau în strânsă legătură cu viața practică (credințe, obiceiuri, superstiții) și
- 2) cele care ar putea fi numite de ordine ideală, pentru că se raportează la sfera superioară de gândire și simțire a omului simplu, la partea poetică a vieții lui (basme, tradiții, legende, poezii).

E.Agrigoroaiei [3], studiază folclorul arhaic românesc, rectifică anumite premise și reformulează unele concluzii ce se impun cu necesitate din reanalizarea și resintetizarea în perspectiva materialelor de teren, de arhivă sau bibliografie, și enunță noi ipoteze de lucru.

Prin folclor înțelegem operele de artă create sau existente în mediul rural sau urban, care se transmit pe cale orală, într-un spațiu geografic anumit și care au trăsături de conținut și formă specifice afirmă E. Comișel

*Folcloristica* analizează unele concepții și teorii cu privire la originea folclorului și se face o prezentare a *concepției tradiționaliste, concepției ritualiste și mitologice, teoriei mistice, teoriei bunurilor decăzute* [37, p.6-7].

Folclorul face parte integrantă din cultura națională, reprezintă o etapă a culturii naționale perpetuată prin tradiție orală. Conținutul folclorului reflectă în mod veridic, în imagini artistice specifice, ideile și sentimentele poporului, concepția sa despre natură și societate. Folclorul românesc a constituit secole de-a rândul singura formă de reprezentare artistică, atingând un nivel de înflorire maximă în evul mediu, iar după apariția literaturii și a muzicii culte, el rămâne principala manifestare artistică a maselor largi și sursa constantă de inspirație, „*izvorul pururea reîntineritor*” pentru creatorul individual.

Folclorul creat de fiecare popor reprezintă valori artistice superioare, valori general umane, care îmbogățesc tezaurul spiritual al omenirii. Generat de popor, „creator plural” [25, 26], din primele faze de dezvoltare a societății, folclorul constituie o activitate artistică obștească și face parte din viață, din modul de trai al omului. Legat inițial de procesul muncii, el se desprinde treptat, trecând pe primul plan *latura artistică*, iar latura practică, utilitară, estompându-se.

Conținutul folclorului fiind identic prin faptul că reflectă viața acestora în imagini artistice diferă de la popor la popor prin forma de exprimare, limbajul artistic, fiind în strânsă dependență de structura limbii vorbite și de *concepția artistică proprie*.

### **Caractere specifice ale folclorului.**

Circumscrierea caracterelor specifice ale folclorului, este impusă de motive didactico-metodologice, dar și de rațiunea de a pune în lumină trăsăturile tipice ale acestuia în opoziție cu considerate savante, înalte.

Orice activitate omenească își are caracteristicile sale specifice prin care se diferențiază în conținut și formă de altele, dobândindu-și individualitatea sa proprie. În consecință, și folclorul urmează a se deosebi de literatura de factură cultă prin anumite elemente distincte, caracteristici

care într-o anumită măsură au fost deja evidențiate în demersurile de explicare a conceptului de folclor și de cultură etnoartistică.

Potrivit definiției corelative a lui N.Constantinescu „folclorului îi sunt proprii tradiționalitatea față de înnoirea specifică altor tipuri de artă, oralitatea față de scris, variabilitatea față de unicitate, caracterul colectiv față de caracterul individual al culturii”[Apud 37].

Fără a le considera drept niște criterii absolute, folcloristica operează cu următoarele caractere specifice ale folclorului: *tradițional, formalizat, dinamic, colectiv, oral, anonim, sincretic, creștin (folclorul român)*.

*Caracterul tradițional* al culturii populare se înrădăcește adânc în însuși specificul societăților purtătoare ale acestei culturi, care au fost interesate în menținerea stabilității structurilor și mecanismelor de funcționare proprii. O particularitate specifică a conștiinței rurale a fost și este aceea că, deseori schimbări și abateri de la normele de viață și cultură adoptate, pun în pericol însăși existența colectivităților. Spiritul conservator se alimentează, nu în mică măsură, și din fondul, tot specific, al psihicului uman, de a ține la bunurile materiale, spirituale, sociale o dată dobândite, create. Se poate vorbi, pe drept cuvânt, despre „un sistem etico-filozofic asupra vieții și existenței” care constituie și fundamentul și susținerea tradiției.

Păstrarea și transmiterea fondului cultural propriu, desigur, nu neagă ideea de inovație, de receptivitate față de valorile novatoare și eterogene. Caracterul tradițional și raportul dintre tradiție și inovație reprezintă una din relațiile fundamentale care stau la baza proceselor de naștere a faptelor de folclor.

Arsenalul care constituie fondul tradițional al folclorului este variat și divers: sisteme constituite din semne și simboluri, tipare structurale, limbaj și mijloace specifice de expresie\_ clișee, motive, imagini, metafore, grupuri de rime, reprezentări mitice, formule magice, sistemul de orientări, interdicții comportamentale, ordinea de desfășurare a riturilor, secvențelor obiceiurilor, o viziune colectivă asupra vieții și existenței. În viața folclorului se pot constata atitudini și manifestări diferențiate față de tradiție. Bătrânii sânt mai legați de tradiție, tinerii mai receptivi la înnoiri; femeile sunt tradiționaliste, bărbații mai puțin. Diferită este stabilirea categoriilor folclorice. Spre exemplu, în folclorul românesc se poate vorbi despre trei categorii care au dominat cultura populară: *colindele* pentru epoca obștii patriarhale, cântecul epic eroic pentru Evul Mediu, cântecul liric pentru epoca moderna.

***Caracterul oral.*** S-a considerat multă vreme că oralitatea este o caracteristică exclusivă a folclorului. Privind însă lucrurile istoric, consemnăm faptul că, foarte multă vreme, cultura omenirii a fost în întregime orală. Popoarele vechi au avut mai întâi, o cultură orală, însușindu-și scrisul în faze mai târzii ale dezvoltării. Oralitatea poate fi considerată, deci, ca trăsătură distinctivă numai a folclorului. [11]

**Caracterul formalizat.** „Formalizarea” este o trăsătură *definitorie și cardinală* în spațiul culturii tradiționale orale, întrucât ea (alături de tradiționalitate și de oralitate) determină nu doar *folclorul în totalitatea lui*, ci și întregul din care acesta face parte: *cultura tradițională orală* — cultura de tip folcloric, complementară culturii moderne. În spațiul mai restrâns, al folclorului, caracterul *formalizat* marchează semnificativ *actul de creație–interpretare*. În celelalte zone ale culturii tradiționale (*artele folclorice, tehnicile tradiționale, civilizația rurală*), caracterul formalizat se manifestă și se concretizează prin utilizarea de elemente expresive consacrate ca „unități formalizate” (în totalitate sau aproape în totalitate centrate pe embleme, arhetipuri, simboluri care au și un „corespondent lexical”). Asemenea unități formalizate („prefabricate”) sunt utilizate pentru organizarea semnificativă, semantic–funcțională, expresivă „grăitoare” a *spațiului plastic în ornamentica folclorică, pentru configurarea și reconfigurarea volumelor, suprafețelor, culorilor în arhitectura rurală, în armonizarea și echilibrarea funcțională a obiectelor și ansamblurilor ce alcătuiesc într-un anumit fel civilizația rurală a unei comunități (folk society)*. [11]

**Caracterul colectiv.** *Raportul dintre individ și colectivitate*. Este una dintre trăsăturile esențiale care diferențiază creația populară de cea de factură cultă. Acest caracter afectează în primul rând procesul de elaborare, dar și pe cel de interpretare și de circulație a creației folclorice. Este natural că aceste creații exprimă prioritar o conștiință colectivă, în timp ce o creație cultă este expresia individualității creatorului ei. Dacă pentru creația cultă unul dintre criteriile valorice fundamentale îl constituie originalitatea, pentru creația populară unul din criteriile valorice fundamentale îl constituie respectarea unei tradiții constituite în sânul unui grup etnic, social determinat. Lipsa de originalitate, în creația cultă înseamnă lipsă de valoare. Nerespectarea tradiției în schimb, determină, în mediul folcloric, fenomenul nereceptării creației de către colectivitate și, ca atare, dispariția ei. Un anumit procent de originalitate se manifestă, totuși, și în domeniul artei populare. Pentru ca inovația, ca manifestare a originalității, să fie acceptată de colectivitate, trebuie să se integreze ea însăși tradiției: ea devine expresie folclorică numai în măsura în care, cu timpul, devine ea însăși tradiție. Cercetările folcloristice din ultimele decenii au adus contribuții importante ce îngăduie să se precizeze rolul colectivității și al individului în crearea, păstrarea și transmiterea folclorului. Caracterul colectiv are drept coordonate principale raportul dintre creatorul popular și colectivitatea din care el face parte și raportul dintre tradiție și improvizație. Raportul dintre individ și colectivitate se interferează deci cu raportul dintre creația individuală și tradiție. [11]

Rolul individului, interpret sau creator de folclor se exercită, în primul rând, prin selectarea elaboratelor tradiționale, în funcție de cerințele concrete ale momentului și locului în care se actualizează faptul folcloric, dar și de gustul și talentul interpretului însuși. În măsura în care

elementele novatoare sunt acceptate de colectivitate și transmise, ele se integrează tradiției, devenind valori colective.

Corelat *anonimatului* și derivând atât din *oralitate* cât și din *tradiționalitate*, acest caracter se referă nu doar la interpret/creator și la „produsul” acestuia (variante), ci și la transmitere și îndeosebi la *receptare*, adică la *mediul* în care „producția folclorică” se naște și căruia îi este destinată: *comunitatea rurală tradițională*. De aceea optăm pentru desemnarea acestui caracter și prin adjectivul „comunitar” nu doar „colectiv”, așa cum s-a încetățenit în folcloristică. **Caracterul anonim.** Culturii populare îi este specific anonimul, creațiile ei nefiind, în genere, însoțite sau raportate la numele unui autor individual. La început întreaga cultură era anonimă; antichitatea și evul mediu, deși cunosc personalități creatoare, rămân încă dominate de această caracteristică. Anonimatul s-a impus ca trăsătură definitorie; a creației populare pe măsură ce însăși diferența dintre cultura orală și cea scrisă s-a instituit și accentuat. Anonimatul culturii populare; este o manifestare a caracterului său colectiv. Anonimatul nu înseamnă că, în condițiile oralității, numele autorului unei creații sau al alteia s-a șters din memoria colectivă, și nici că această creație nu are autor. Dimpotrivă, o anume creație, și chiar o anume variantă, însumează o pluralitate de eforturi creatoare individuale. Pretenția paternității asupra faptului de folclor este infirmată deci de realitatea lui concretă. Anonimatul este o consecință a mentalității mediilor păstrătoare și creatoare de folclor. Colectivitatea se dezinteresează de autor și nu-l înregistrează în conștiința ei.

**Caracterul sincretic.** Prin termenul de sincretism se înțelege o stare de contopiri; și nediferențiere a unor elemente aparținând unor domenii sau arte diferite. În datarea culturii populare trebuie să vorbim, în primul rând, de sincretismul estetic. Acest fenomen este specific sistemelor estetice; oarecum autonomi; care funcționează prin împletirea strânsă a formelor limbajelor de exprimare: *oral, muzical, mimic, gestiv etc.*

Apărută în contextul activităților și practicilor de tot felul din copilăria umanității, creația orală nu avea cum să se realizeze; independent de celelalte expresii ale spiritualității arhaice. Implicat al religiei, al magiei, al felurilor ritualuri de familie, de clan, tribale, gentilice, era natural ca ea să se declare în corelație cu celelalte producții de natură artistică ale omului preistoric. Și astăzi, de altfel, împlinirile diferitelor domenii ale folclorului se concretizează sincretic. Poezia se transmite aproape totdeauna prin cântec sau joc, cântul vocal e frecvent însoțit de muzică instrumentală. Integrarea poeziei, muzicii, dansului, interpretării actoricești în spectacole, în folclor, constituie o situație tipică. Aproape niciodată, folclorul poetic, cel muzical, coregrafic sau de alt caracter nu se comunică separat: fiecare dintre aceste modalități apare în asociație măcar cu încă una sau alta.



**Caracterul creștin** constă în faptul că orice fenomen folcloric primordial este un fenomen religios care ne transmite o modalitate concretă și reală de a experimenta tradiția spirituală a umanității. În viața spiritului român, consubstanțialitatea folclorului român cu creștinismul popular a validat o evidență istorică bine reflectată de etnogeneza creștină, unică a națiunii române. În esență, geneza folclorului creștin român este istoricește identificată cu geneza creștinismului popular și cu aceea a națiunii române. Se pare, în mod paradoxal că există o triplă geneză a folclorului român, a creștinismului popular și a națiunii române. Într-adevăr este vorba despre o singură geneză comunitară, aceea a națiunii române, având același strat etnic daco-roman, folcloric și creștin.

## **2.2. Teatrul popular – integrare sincretică a genurilor folclorului românesc**

**Teatrul popular - domeniu important al folclorului românesc.** În literatura folcloristică și etnologică tradițională, sub denumirea de „teatru popular” se invocă și se analizează, de regulă, un întreg complex de practici cu aspect teatral, însă cu funcții cu totul diferite, sociale și pragmatice, ritualice și religioase, în care dramaticul, deși se evidențiază, este unul secundar. Prin *teatru folcloric* înțelegem mai degrabă o formă socioculturală caracteristică identității culturale tradiționale de tip rural, totodată valabilă la timpul trecut.

Teatrul folcloric cuprinde totalitatea manifestărilor cu caracter dramatic care se supun imperativelor folclorului, determinațiilor conferite de principiile sincretismului, funcționalității, circulației comunitare și oralității. Față de concepte precum *livresc*, profesionalism, performanță estetică și legitate compozițional-structurală, care marchează domeniul propriu și originalitatea teatrului cult, funcționalitatea extrinsecă și ritualismul funciar, oralitatea fundamentală, *cvasianonimatul* artei actoricești, *ocazionalul*-calendaristic, performarea ca reproducere, didacticul moralizator sau evocator ar putea constitui, în cazul teatrului folcloric, termenii unei identificări a elementelor specifice.

Actorii dramaturgiei folclorice nu sunt „artiști”, ci actanți. În momente festive, orice copil, tânăr, adult sau chiar bătrân poate dori și ajunge purtător de rol, de recuzită sau mască. Fiece flăcăiandru se poate manifesta - adică expune - mânat de singurul imbold al participării. Teatrul folcloric este „teatru” și la modul metaforic; în dosul măștii sau al prilejului sta comedia ipostazierii, a histrioniceii exhibări de sine.

**Originile teatrului popular (TP).** Teatrul popular românesc este o descoperire oarecum recentă, deși are în spatele său o existență de două ori seculară. El a intrat foarte târziu în atenția etnografilor. Atât D. Cantemir, în *Descriptio Moldaviae* (1701), cât și Fr. Sulzer, în *Geschichte de Transalpinischen Daciens* (1782), citează doar unele dintre datinile folclorice românești cu

caracter ritualic, ceremonial și festiv, dar nu și pe acelea cu caracter preponderent și explicit teatral, dovedind astfel apariția, răspândirea și emanciparea acestora din urmă ca fiind de dată ulterioară. Ultimele decenii ale secolului al XIX-lea aduc și primele exegeze asupra teatrului folcloric, caracterizate prin lipsa unor distincții și continua confundare a elementului teatral cu cel spectacular, a tramei dramatice cu ceremonia și a interpretului actor cu actantul ritualic (V. D. Olănescu).

T. Burada prezintă drept „tradițiuni populare” toate reprezentațiile și reprezentările pseudoteatrale și dramatice consemnate istoric, de la *colinde* și *cântece stea*, datul în *scrânciob* și *sorcova*, până la *pehlivanii* de bălci, *măscăricii* de curte, popularii *irozi* și *giretul* turc. Dar chiar și în istoriografiile sau teatrologiile actuale se continuă descrierea datinilor folclorice în detaliul etnografic fără discernerea a ceea ce este dramatic și nedramatic în cadrul lor (I. Massoff). Sau, la extrem, uneori absolut toate manifestările hibernale, tot ce e spectacular în folclor se subordonează genului și conceptului de “teatru popular” (H.B. Opreșan). În clasificarea folcloristului din urmă, spectacularul hibernal cunoaște manifestări *preteatrale* (care, la rândul lor, sunt manifestări “scenomorfe”, cuprinzând elemente de recuzită și obiecte-instrumente simbolice, și “nescenomorfe”, adică lipsite de însemne distinctive), spectacole cu text dramatic și spectacole cu sau fără măști, cu sau fără cântare.

Teatrul popular românesc nu are aceleași origini cu cel german, italian, francez sau spaniol la formarea cărora a influențat mult biserica creștină. Teatrul românesc, după considerațiile lui Horia Barbu Opreșan, [101, p.14] deși și construit pe motive biblice (Irod, Steaua etc.) au un caracter mai mult laic și sunt prezentate în spirit țăranesc.

**Geografia teatrului popular.** Teatrul folcloric este răspândit aproape pe tot arealul românesc. Totuși Moldova, Bucovina și Basarabia au manifestat cel mai mare interes față de genul acesta, acolo ajungându-se la cea mai mare diversitate, multiplicitate și intensitate a răspândirii reprezentațiilor respective. “Moldova și Bucovina dețin primatul în repertoriu, varietate, strălucire, spectaculozitate, costumație, inventivitate și creație. Se poate spune că Moldova este „patria” acestui teatru, mai ales a „teatrului cu text”, a spectacolului cu măști sau fără” (H. B. Opreșan). Aici s-a născut, a înflorit, a ajuns la apogeul spectacular și artistic și tot în aceste regiuni a avut și are cea mai largă răspândire și implicit cel mai întins repertoriu. Celelalte provincii, exceptând Transilvania, Banatul și Maramureșul, sunt debitoare Moldovei. „Se pune întrebarea de ce Moldova este “patria” acestui teatru? În primul rând, că moldoveanul are o chemare sau o aplecare spre spectacular. Șugubăț, răsător, poznaș, larg în gesturi și vorbă, mim, sensibil la laude, plăcându-i lui însuși să se audă pe sine vorbind, teatral chiar în viața de toate zilele, petrecăreț este în orice clipă pornit să închipuie teatru din te miri ce. Datorită fondului său,

moldoveanul a îmbrățișat pe dată orice scorneală hazoasă și a materializat idei sau fapte de care a auzit sau pe care le-a văzut” [103, p. 21].

Textele teatrului popular sunt în versuri, în stilul liricii populare, fiind însoțite în cea mai mare parte de melodii, având caracter strofic. Sunt foarte simple atât conflictul dramatic, acțiunea și desfășurarea sunt abia schițate; sunt o însăilare modestă de „întrebări” și „răspunsuri” – cum spun actorii acestui teatru alcătuit din dialoguri vorbite și cântate. Autorii textelor nu au fost dramaturgi. Ei au compus pentru o anume serbare și implicit pentru un public anumit; un public ce nu pretindea și nu aștepta să vadă o piesă de teatru profesional.

Cântecul reprezintă scheletul pe care este clădită piesa. Eroii se exprimă în majoritatea situațiilor cu ajutorul lui. Cântecul înlocuiește monologul și tot el traduce durerea, disperarea, tristețea sau bucuria personajelor, precum tot cu ajutorul său sunt schițate acțiunile.

**Teatrul haiducesc** începe drumul glorios de la piesa „*Jianu, căpitan de haiduci*” de Mihail Pascaly, un spectacol simplu, „fără prea multe personaje, destinat flăcăilor din Roman, pentru a colinda cu el” – cum aflăm de la Mihaela Nubert Chețan [102, p. 71].

Putem spune, că și celelalte piese ale acestui teatru își au modelul în piesa *Jianu* de acest autor. Teatrul haiducesc a fost și încă este un simplu divertisment în lumea satelor din Moldova, unde personajele și faptele lor sunt privite cu plăcere și publicul se bucură că Jianu, Bujor, Gruia, Groza, Darie, Coroi, Codreanu, Terente sau alt haiduc au scăpat din mâna poterii.

Așa cum arăta Mihai Pop, „aproape fiecare regiune a avut în trecut un haiduc al său, pe care poporul l-a socotit luptător pentru dreptatea socială. Imaginația populară a atribuit haiducilor calități deosebite, uneori supranaturale” [115, p. 82].

Pentru că eroul este privit ca un semizeu, el trebuie să iasă teafăr din orice încercare. Faptele săvârșite de Jianu au intrat pe dată în laboratorul folclorului, prin intermediul baladei.

Piesa *Jianu* nu numai a deschis calea marelui repertoriu de piese haiducești, ea fiind model și sursa de inspirație și compunere a unor dramaturgi cunoscuți și a anonimelor care au însăilat piese cu haiduci și tâlhari. Anonimii îi cântau isprăvile pretutindeni, la nunți, petreceri și zaiafeturi, la cârciumă, ca și în codru, încât Anton Pann, care a fost un martor sensibil al timpului său, a înregistrat *Cântecul Jianului*. În 1837 a apărut la București volumul *Poezii deosebite sau cântece de lume* al lui A. Pann; printre ele figurează și *Cântecul Jianului* din care au luat pasaje autorii diferitelor versiuni dramatice. Se poate spune că secolul al XIX-lea a fost secolul haiducilor. „*Jianu* este mereu proaspăt deși au trecut decenii și decenii de la isprăvile sale. El a încântat generații de poporeni și-i farmecă și astăzi, la marile sărbători de iarnă, pe miile de privitori în bătătura sau în casa cărora se oprește ceata umblătoare cu *Jianu*, ca să dea reprezentăția” [103, p. 83].

Mergând mai departe, cercetătorul amintit, crede că „amintirea sa s-ar fi șters de mult, iar cântecul brodat pe tema isprăvilor sale s-ar fi scufundat într-o vătuită uitare, dacă nu venea piesa teatrului popular” [103].

Drumul lui *Jianu* în literatura cultă a fost trasat de următorii dramaturgi și scriitori: Matei Millo și Ion Anestin, C. Mihăilescu, V. Leonescu, D. N. Popescu și alții.

Oricum, așa cum arată Mihai Pop, piesa lui Millo și Anestin – *Iancu Jianu, căpitan de haiduci* „pare să fi fost scrisă înainte de anul 1858 și legătura ei cu piesa care circulă azi în popor, pare evidentă” [115, p. 84].

N. D. Popescu a scris o formă romanțată a vieții haiducului, publicată în broșura din 1863 *Iancu Jianu, zapciu de plasă*.

Cartea Mihaelei Nubert Chețan inventariază și comentează mai multe variante, provenind din diferite vetre folclorice: Botoșani, Vaslui, Neamț, Suceava, Bacău, Iași, dar și Buzău, Constanța, fiind culese de renumiți folcloriști: Tiberiu Alexandru, Ghizela Sulițeanu, Mihai Pop, Iosif Herțea, Anca Giurchescu, Eugenia Cernea, Cristina Rădulescu-Pășcu și Mihaela Nubert Chețan. Aceste variante au fost înregistrate de-a lungul timpului pe cilindri de fonograf, sau pe bandă de magnetofon și sunt depozitate în arhiva Institutului de Folclor *Constantin Brăiloiu* [102, pp. 76 – 98].

Atrag atenția din perspectiva prezentului demers, cele două melodii culese de Constantin Brăiloiu, în 1935, din Comănești și în 1931, din Văsiești care sunt diferite de numerele muzicale transcrise de cercetătoarea amintită dar și de cele găsite în prezent în varianta din Vâlcele. Prima din cele culese de Brăiloiu este o altă melodie a romanței pe care o cântă Jianu când o invocă pe mama sa. Cea de-a doua este o variantă melodică a celei consemnate de noi cu numărul 2, având un alt text și fiind plasată într-un alt moment al piesei.

De asemenea trebuie amintită melodia preluată din culegerea basarabeanului G. I. Spătaru [127].

**Teatrul pe motive biblice** are un repertoriu restrâns alcătuit din piesele *Irod* numit în unele zone *Viclei*, *Vicleim*, *Viflaim*, *Craii*, *Magii* și pieseta *Mironosițele*.

*Irod* este singura piesă care a circulat în toată țara, fiind și cea mai veche. Piesa a avut anii săi de glorie în secolul al XIX –lea. Moldova și-a spus cuvântul alături de Transilvania și la acest capitol. Theodor Burada în cartea *Istoria teatrului din Moldova*, vol. I (1915) ne-a lăsat câteva pagini minunate despre irodarii din Iași, despre fastul costumației personajelor și al regiei. Irodarii au adus teatrul în casa oamenilor; au fost primii care au jucat un teatru autohton în limba română pe vremea când teatrul nu era cunoscut sau era jucat la noi în limbi europene cu piese străine. Cei care reprezentau piesa cu cântece *Irozii* au jucat un teatru pe care ascultătorii îl aveau

la inimă, care le vorbea lor, sufletului și minții, un teatru pe care îl înțelegeau și în a cărei viață se integrau.

Teatrul popular pe motive biblice a împlinit și o funcție social-națională de mare însemnătate în Transilvania. El a fost, aici nu numai teatru, ci a constituit o armă în lupta pentru existența și afirmarea românilor ca entitate aparte, ca popor care are o viață a sa culturală, ca o confesiune majoritară a locurilor.

În diferite regiuni piesă *Irod* diferă prin varierea subiectului, numărul diferit de personaje. Un text care circulă în Austria ne arată etapele pe care le-a parcurs *Herodes-ul* german și implicit cel românesc – *Irodul* de astăzi. În această cântare se găsesc toate motivele care vor fi preluate și dezvoltate în *Irozii* viitori din Bucovina:

- a) Regii - Magii se află în drum spre Ierusalim fiind călăuziți de steaua apărută odată cu nașterea Pruncului Iisus;
- b) Ei ajung la casa lui Irod, cel căruia îi apare teamă de „concurrentul său” și cu gând ascuns și rău vrea să afle unde se găsește „împăratul” ce s-a născut, pentru a-l ucide;
- c) Regii - Magii sunt sfătuiți de înger să-l evite pe Irod; ajung la Bethleem în staulul unde s-a născut noul Împărat și oferă darurile aduse de ei și se întorc pe altă cale;
- d) La adorarea Noului născut se adaugă păstorii, cu darurile lor simple dar sincere.

Drama *Vicleimului* a fost culeasă de Constantin Brăiloiu din Gorj, în care descoperă printre numerele muzicale „cântece de stea, cântece soldățești, sau de proveniență cultă, de pildă *Azi am să creștez în grindă* (este vorba în realitate despre poezia lui George Coșbuc, *La oglindă*, însoțită de melodia lui Timotei Popovici), romanțe mai mult sau mai puțin demodate, ca *Ah mamă, ah mamă*, cuplete de revistă, ca *De când traiul s-a scumpit* etc” [ 30, p. 3].

Observația este importantă pentru cercetarea noastră deoarece are puternice asemănări ce constau în integrarea unui mozaic muzical în țesătura piesei pe care o vom analiza.

*Vicleimul* lui George Breazul este prezentat ca fenomen viu, înțeles ca „joc sfânt popular”, deoarece subiectul este de obârșie evanghelică și tratarea este în spiritul biblic, manifestarea reprezentând o variantă populară a dramei uciderii de către Irod a celor 14. 000 de prunci, ucigașul crezând că astfel va scăpa de „concurrentul” său.

*Vicleimul*, joc sfânt cules din popor, cu întregiri și lămuriri de punere în scenă de Victor Ion Popa, cu așezarea melodiilor populare (semne bizantine și apusene) de George Breazul, București, Fundația Culturală „Principele Carol”, Cartea Satului nr. 7, 1934;

În timp ce George Breazul notează în ambele semiografii muzicale, bizantină și guidonică, cele 12 melodii ce constituie adevărate cortine conclusive sau anticipatoare ale scenelor dramei populare – unele repetându-se cu texte literare similare din punctul de vedere al conținutului - țintind revigorarea piesei și asigurarea unei desfășurări a piesei în spirit ortodox,

Constantin Brăiloiu consemnează trei versiuni, mai „voltairiene”, notate, este drept, sinoptic, în care repertoriul muzical pare și caracter de potpuri.

O bună parte a materialului muzical și literar a Vicleimului a fost valorificată de Paul Constantinescu în capodopera sa *Oratoriul bizantin de Crăciun – Nașterea Domnului*.

Alte piese ale teatrului de aceeași factură cu Irod: *Mironosițele*, *Adam și Eva*, *Suzana și Brâncovenii*, au avut o circulație foarte restrânsă și sporadică.

*Mironosițele* nu este o piesă de teatru, ci un poem în versuri clădit pe un fel de dialog presărat cu cântece. Cu *Mironosițele* se umblă numai în ținutul Sibiului și doar în câteva sate: Galeș, Rod și Săliște și numai băieți și fete de 12 - 14 ani.

În repertoriul teatrului popular sunt incluse și **piese cu subiect din istoria românilor**. Acestea se întâlnesc sporadic în câteva sate din Moldova, Bucovina, Oltenia. Aria lor de răspândire a fost restrânsă, în schimb ecoul în public a fost mare. Teatrul popular cu caracter istoric s-a inspirat din evenimentele istorice cele mai de seamă ale țării noastre și din cele internaționale. Sunt cunoscute următoarele piese *Masa Verde*, *Plângerea României*, *Încheierea păcii*, *Cântare și vers la Constantin*, *Predarea lui Osman sau Căderea Plevnei* etc.

Spre deosebire de teatrul haiducesc, piesele teatrului de inspirație istorică sunt simple după dramaturgie și formă. Ele sunt scrise, în majoritatea cazurilor în formă de dialog, având în reprezentare o costumație săracă.

**Teatrul jucat de fete (1920)** (în mare cinste pe valea Bistriței de la Pângărați până la Broșteni) are o alcătuire interioară cu totul deosebită față de celelalte piese din repertoriul teatrului popular. Piesele teatrului jucat de fete nu au un text fix; conținutul lor poate să fie schimbat, înlocuit, primenit, sau parțial scos, situație care le conferă o continuă înprospătare.

**Hora unirii** o altă piesă de acest repertoriu, se înnoiește aproape integral în fiecare an și în fiecare sat unde s-a umblat cu ea. Piesa a împlinit un rol asemănător celui purtând numele de *Jianu*. Anonimii încântați de succesul *Horei*, au „compus” alte piese după modelul său, păstrând arhitectura internă și chiar o bună parte din materialele componente. *Craiul și Adela* este una din acestea. Versurile așezate sub forma unui dialog între Crai și Adela, formează sâmburele dramatic al piesetei, ea fiind îmbrăcată în haina *Horei Unirii*.

În anii 1945-1946 repertoriul acestui teatru s-a îmbogățit cu o suită de piesete care sunt un amestec hazos cu lucrări din *Jianu*, din *Bujor*, din *Hora Unirii* și din *Irozii*, întregite cu cântece și ziceri foarte stângace în conținut și limbaj.

**Teatrul de pantomimă** este interpretat de actorii care se folosesc în mod curent de pantomimă, situație ce nu trebuie să surprindă deoarece la origine, în îndepărtatele timpuri, în anii de pruncie ai teatrului, actorii s-au slujit de mimă, ea fiindu-le mult mai la îndemână decât cuvântul. Se știe că omul simplu, ca și copilul, se ajută de mimă când vrea să spună ceva care

întrece puterile sale de exprimare orală. Actorii – țărani fiind – recurg la mimă întotdeauna în rolurile bufe, atât în teatrul cu text dar mai ales în *alaiuri* și *jocuri*. Cele mai răspândite piese sunt *Jedermann* – piesă de largă circulație din repertoriul teatrului popular german, *Satelitul* – clădită pe pantomimă și cuvânt, în spiritul *Commediei dell'Arte*.

**Teatrul de păpuși** a avut ca și *Irozii* spațiul său de glorie în Moldova, mai ales la Iași, și chiar și la țară unde păpușarii nu osteneau să ajungă pentru a stârni cu el buna dispoziție, în timpul sărbătorilor de iarnă pe la casele oamenilor, așa precum alții umblau cu *Ursu*, *Capra*, *Nunta* și altele. Teatrul de păpuși a fost în realitate un teatru de cvasiprofioniști, exceptând Moldova unde flăcăii și unii gospodari mai tineri au umblat în sărbătorile de iarnă, făcând, local, din el un teatru popular slujit de actori-țărani.

O mare răspândire o primește piesa **Karagös-ul** de la început fiind pusă mai mult la curțile nobile, în orașele din Moldova, mai ales la Iași, Roman, Bacău, unde a coborât în piață și în cafenele.

Ion B. Luca, un învățător moldovean, a compus pieseta „*Anul Nou și Anul Vechi*”, folosind personaje din alaiul nunții – obicei care a ajuns și el să îmbogățească repertoriul dramatic al sărbătorilor de iarnă - la care a alăturat pe Anul Nou și Anul Vechi, personaje frecvente în tipologia acestui teatru, mai ales în *Bujor* și în unii *Jieni*, alcătuind astfel o piesetă cu un conținut oarecum hibrid, dar gândită să fie o înșirare de urări pentru agricultori. *Anul Nou și Anul Vechi* este o piesetă concepută în spirit țărănesc și destinată țăranilor. Anonimii din Moldova au compus în anii '30 - '40, ai secolului al XX – lea și alte piesete pe care le-au botezat tot cu numele de *Anul Nou și Anul Vechi*, dar care nu au același conținut, spirit sau scop.

Pentru complexitatea lor și pentru că se apropie foarte mult de specificul obiceiului ce constituie subiectul prezentei lucrări am lăsat la sfârși în această panoramă a repertoriului teatrului popular jocurile, alaiurile și petrecerile cu caracter spectacular.

Crăciunul a generat **colinda** țesând pe motivul nașterii Domnului, variante metaforice ale evenimentului iar autorii nu au fost țărani, cum susțin unii cercetători, care nu disting colindul de cântecul de stea și de cântecul de Crăciun. În realitate, această observație se referă la cel de-al doilea gen, colinda fiind de certă origine populară. Cele două genuri au trăsături distincte și nu trebuie confundate și nici caracterizate global. Cântecul de stea este practicat de băieți, în număr de trei, după numărul magilor pe care-i reprezintă. Ei poartă o stea ce are în centru icoana nașterii Domnului, ceea ce le conferă o anumită autoritate față de celelalte manifestări ale sărbătorilor de iarnă. Producerea lor în casa gospodarului gazdă debutează cu troparul Nașterii – *Nașterea Ta, Hristoase, Dumnezeu nostru*, în felul acesta transferându-se în practica populară o creație de cult cu vădite caracteristici ale muzicii bizantine (inclusiv glasul cromatic II).

„Cântarea” prezintă în rezumat principalele momente biblice ale nașterii Mântuitorului: apariția stelei, plecarea magilor în căutarea noului Împărat născut, întâlnirea cu Irod care este înspăimântat de știrea apariției unui „concurrent”, condiționarea magilor de a reveni după ce vor descoperi pruncul nou născut, închinarea magilor și a păstorilor, ocolirea lui Irod și uciderea de către acesta a celor 14.000 de prunci, printre care credea că s-ar fi aflat și „concurrentul la tron”. Cea mai evidentă deosebire dintre cântecul de stea și colind, pe lângă cea funcțională, o constituie structura arhitectonică fixă: patru rânduri melodice ale melodiei pe care se derulează textul versificat – la cântecul de stea. Colinda are o străveche origine, ale cărei rădăcini au fost urmărite până în antichitatea tracică. Preluând părerea lui Petru Caraman, [31] Mihai Pop subliniază faptul că „tema luptei cu leul se găsește numai în colindele românești”, în aceste condiții producându-se „apropierea dintre colinde și basm” [115, p. 50]. Unele colinde sunt „expresia poetică a străvechilor mituri”, printre care e citat de același cercetător exemplul colindei care are „ca temă vânătoarea cerbilor și căprioarelor”, considerate „resturi poetice ale unor străvechi rituri de inițiere (...) bogat reprezentate în folclorul nostru” [115, p. 52].

Nicolae Boboc a consacrat o lucrare specială interferențelor dintre colinde și *Miorița*, analizând nenumărate exemple de colinde ce se intersectează cu tematica celebrei balade [23].

Prin creștinare, conținutul colindei s-a apropiat de noua religie, unii cercetători vorbind chiar de un „creștinism românesc”, cu anumite particularități foarte evidente în colinde. Poate, nu chiar întâmplător Sabin Drăgoi a realizat opera sa *Năpasta* în primul rând din melosul colindei, practic majoritatea numerelor operei având la bază melodii de colindă, cunoscute de autorul celebrei culegeri de *303 Colinde*.

La propunerea ilustrului cunoscător al spiritualității românești, Constantin Noica, colinda a devenit patrimoniu UNESCO. Autorul lucrării *Cuvânt împreună despre rostirea românească* propunea reprezentarea spiritualității românești într-un proiectat pe atunci dicționar consacrat cuvintelor ce desemnează realități specifice numai unor popoare, prin trei cuvinte – *Trei cuvinte reținute de UNESCO – dor, doină și colindă*, cuvinte ce desemnează realități spirituale ce nu se găsesc la alte popoare [101, pp. 263 - 268].

Colinda este legată de un eveniment religios, în mod concret de sărbători domnești, care au ca „personaj” pe Mântuitorul: Nașterea, Tăierea împrejur, Botezul, Intrarea în Ierusalim etc.

Datorită importanței colindei și funcției sale augurale, practicantii au obligația morală de a nu ocoli pe nimeni. Ei trebuie să „bată” tot satul casă de casă.

**Urătura** ca act social are altă poziție față de colindă. *Bădica Traian* al lui Vasile Alecsandri este considerat strămoșul *urăturilor* și modelul de care s-au folosit toți tâlcuitorii de



urături pentru că, în esență, toate sunt arhitecturate ca acesta, având, aproximativ, aceeași desfășurare.

Cu *uratul* umblă copiii, băieții mai mari, flăcăii și adesea chiar gospodarii (în Moldova, Bucovina și Transilvania); copiii merg cu *urătura* simplă căreia unii îi spun *Plugușorul*. Băieții mai mari umblă cu *Bicele*, *Clopoțelul*, *Talanga*, *Buhaiul* și altele. Urătura a devenit cu timpul scenomorfă. Umblătorii au simțit nevoia să o îmbogățească, ornamentând-o cu elemente ce pot să-i dea strălucire și spectacular.

**Brezaia și Turca** sunt manifestări scenomorfe. Turca este sinonimul *Brezăii*; patria sa fiind Transilvania, dar nu este răspândită pretutindeni. Dimitrie Cantemir, în *Descriptio Moldaviae*, pomenește laconic despre ea, încât nu știm dacă era colinda sau un spectacol buf. Sporadic, prin părțile Romanului, ale Iașului și în câteva sate din Vaslui, se umblă cu *Turca*, dar sub forma caprei.

**Prezența Stelei** la români este atestată în timpul lui Vasile Lupu, la Iași, în repertoriul școlărilor de la colegiul pe care l-a înființat. *Steaua* este apoi atestată în Bucovina, în primul deceniu al secolului al XIX-lea.

În concluzie, propunem un model de existență a teatrului popular cu următoarele dimensiuni ale lui: **tipologizarea teatrului popular** conform diversității subiectelor abordate:

- *Piese cu subiect din istoria românilor;*
- *Piesete pe motivul Anului Nou și înrudite cu el;*
- *Jocuri, alaiuri și petreceri cu caracter spectacular;*
- *Teatrul haiducesc,*
- *Teatrul de păpuși;*
- *Teatrul de pantomimă;*
- *Teatrul jucat de fete;*
- *Teatrul pe motive biblice.*

În acest model sunt prezentate caracterele specifice ale teatrului popular:

- *Caracterul sincretic*
- *Caracterul colectiv*
- *Caracterul anonim*
- *Caracterul oral*
- *Caracterul formalizat*
- *Caracterul creștin*

În urma celor menționate se demonstrează că tipul caracterului sincretic al teatrului popular se evidențiază în următoarele genuri de artă precum: muzica, literatura (drama), coregrafia, artele plastice (vezi Figura Fig. 2.1).

### **2.3. Manifestări muzical-teatrale practicate de Anul Nou în zona centrală a Văii Troțușului**

Pentru a evita unele confuzii sau neclarități privind vatra folclorică din care am cules manifestarea ce face obiectul prezentului demers doctoral considerăm necesară prezentarea acesteia și a unei hărți având centrată comuna Dărmănești. Un studiu mai detaliat asupra datinilor folclorice specifice sărbătorilor de iarnă ce se practică în zona centrală a Văii Troțușului, asemănătoare cu cea realizată de Ilie Moise, pentru zona Sibiului, [92, p. 75] va ajuta la conturarea, cu mai multă pregnanță, a elementelor ce definesc originalitatea lor, va contribui la o mai bună înțelegere a semnificațiilor și caracterului complex, dar în același timp unitar al acestor rituri și obiceiuri vechi, adevărate sinteze culturale în care se reflectă foarte bine *obârșia și continuitatea noastră etnică*. În același timp va pregăti terenul pentru abordarea educațională a acestora.

Continuitatea și permanența tradiției, de care vorbește etnomuzicologul Emilia Comișel, [37, p. 7] au fost dublate de diversitatea, originalitatea și valoarea artistică a folclorului calendaristic român conferindu-i un loc de frunte în cultura națională.

De-a lungul secolelor, tradițiile populare și-au demonstrat utilitatea lor permanentă pentru viața oamenilor, capacitatea de a asigura solidaritatea comunităților umane, deși în procesul transmiterii orale, ele au suferit nenumărate transformări în funcție, conținut și formă.

Omul, de-a lungul vieții sale, parcurge momente vitale, de o importanță deosebită pentru evoluția sa ulterioară, și tocmai de aceea aceste evenimente sunt însoțite de obiceiuri, ample manifestări folclorice, ce vin să întregească complexitatea trăirilor sufletești și emoționale.

Dacă obiceiurile legate de ciclul familial au o frecvență rară și dependentă de schimbările petrecute în viață personală a fiecărui om, obiceiurile din ciclul anual (obiceiurile sărbătorilor de iarnă, primăvară, vară, toamnă) se desfășoară cu o periodicitate bine stabilită, având ca participanți toți locuitorii satului, fie ca „actori”, fie ca spectatori sau gazde.

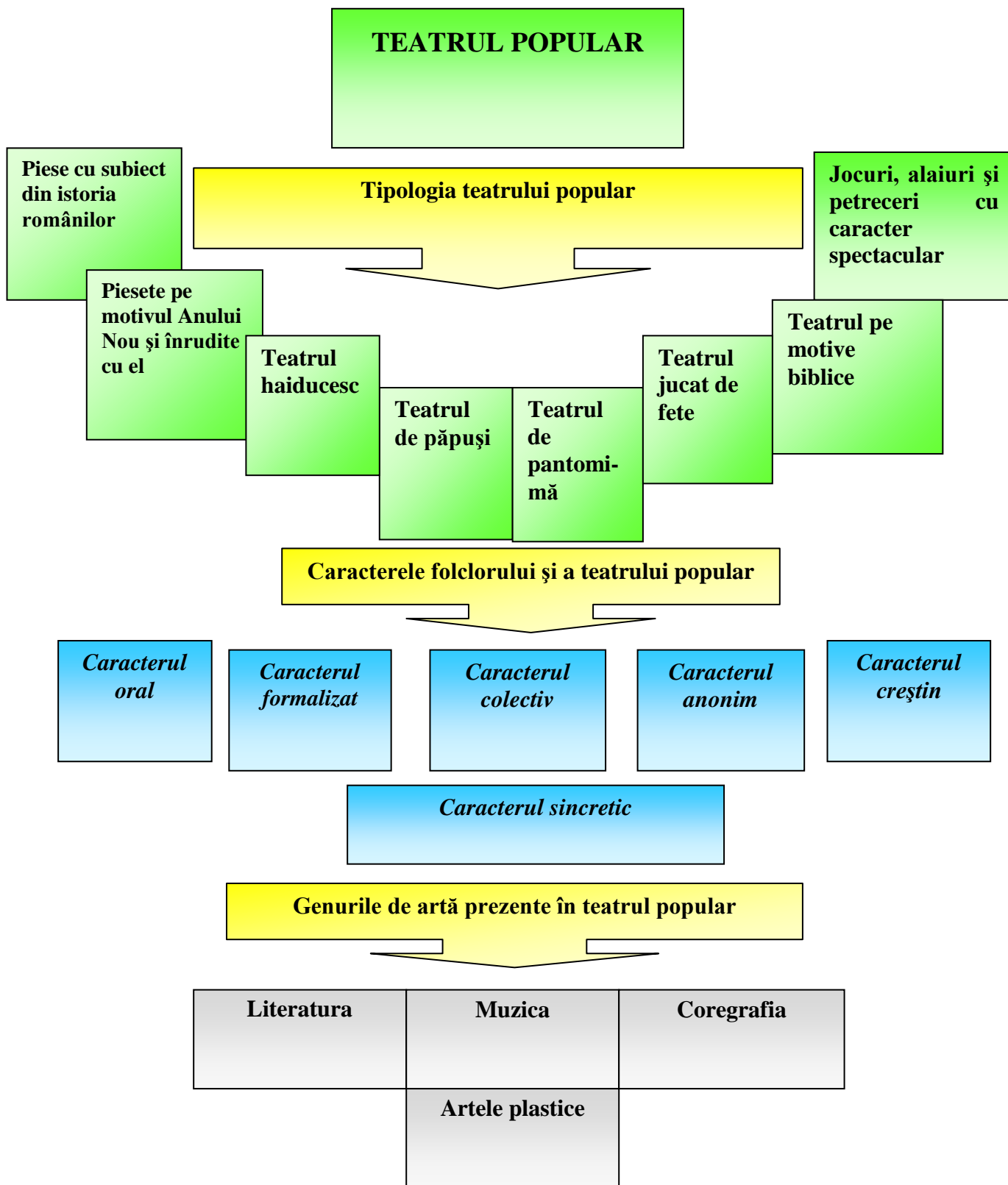


Fig. 2.1. Modelul existențial al teatrului popular.

Toate aceste datini vin de departe, din istorie, ele s-au născut și au evoluat odată cu poporul român. Țăranul nostru, omul simplu, din cele mai vechi timpuri și până astăzi, atunci când munca și lupta pentru agoniseala de toate zilele i-au dat răgaz, s-a dovedit un talentat creator, reușind să dea traiului său momente în care sufletul și mintea lui să-și găsească și hrana

spirituală. Astfel, din ingenioase combinații de fapte, întâmplări sau simple închipuiri, s-au născut adevărate spectacole artistice de o mare frumusețe și bogăție, cu un pronunțat **caracter sincretic**, reunind *muzica, literatura, dansul etc.*

Cercetările marilor folcloriști (Theodor Burada, Constantin Brăiloiu, George Breazu, Sabin Drăgoi, Tiberiu Brediceanu, Gavriil Galinescu Emilia Comișel ș. a.) au stabilit că aceste obiceiuri au origini variate: unele au la bază aspecte din viața personală a oamenilor, o parte dintre ele au fost create pe baza unor evenimente din viața socială sau evenimente istorice, altele își au originea în credințe magice, precreștine și religioase, iată de ce, în studierea tradițiilor folclorice, inclusiv a celor din Moldova Centrală, trebuie să se aibă în vedere corelațiile lor sociale, istorice, religioase, rituale și geografice, cu ansamblul vieții în care se manifestă.

Referindu-ne strict la obiceiurile folclorice practicate în zona centrală a Văii Troțușului, vom observa că dintre aspectele enumerate mai sus, cel referitor la ocupația oamenilor de aici și implicit a condițiilor geografice, va fi reflectat foarte bine în tematica și mesajul acestor datini.

Prezentarea într-o formă sincretică a acestor manifestări din zona Văii Troțușului ne va permite plasarea la locul cuvenit a celor teatrale ce constituie subiectul prezentului demers doctoral și conținutul experimentului făcut cu elevii din zonă, conducătoare spre mai multe concluzii utile extinderii rezultatelor experimentului și în alte unități educaționale și spre alte fenomene culturale asemănătoare. „Demonstrația” de teatru folcloric viu de la Dărmănești a constituit imboldul pentru abordarea manifestării din perspective etnoartistice, dar mai ales educaționale, ale căror resorturi pedagogice au fost puse în evidență prin experimentul detaliat în cel de-al III – lea capitol al lucrării.

**Plugul tras de boi** este nelipsit în practica zonei folclorice, acordându-i-se o atenție deosebită, în componența celor ce umblă aflându-se oameni maturi, gospodari ai satului, practicantii fiind agricultori din tată în fiu. Deoarece creșterea animalelor este o a doua ocupație de bază a locuitorilor din zonă.

**Capra** și alaiul ei ocupă un loc important în economia reprezentațiilor. De aceea, fiind încărcată de semnificații, este foarte bine primită de Anul Nou.

Obiceiul cu cea mai mare popularitate printre localnici și nu numai este **Ursul**, masca fiind realizată dintr-o blană de urs adevărată. Această blană se constituie într-o moștenire transmisă de la o generație la alta: cei care au lucrat în inima munților, în exploatarea lemnului au avut ocazia să intre în posesia unor astfel de trofee care s-au transformat, odată cu trecerea timpului, în valori care nu au voie să părăsească familia respectivă.

Starea de emoție și de așteptare este cu atât mai mare aici, de-a lungul Văii Troțușului, pentru că centrul localității Dărmănești va deveni pentru o zi, în ajunul Anului Nou „scena” pe care protagoniștii cetelor ce reprezintă fiecare sat din zonă, vin să-și demonstreze talentul și

iscușița în rolul pe care și l-au asumat. Am folosit cuvântul *scenă* cu sensul său propriu și nu unul figurat, deoarece aceasta există cu adevărat, cei ce se perindă pe ea aspirând la „glorie”, la câștigarea aprecierii generale a spectatorilor veniți, cu mic cu mare, la un spectacol în aer liber care se repetă în fiecare an pe 31 decembrie, dar de fiecare dată „altul”.

Trebuie precizat în primul rând că ceata, aici, în inima Moldovei, are o structură și o funcționalitate oarecum deosebită față de alte zone folclorice. Așa cum arăta Vasile Adăscăliței, cea mai autorizată „voce” în materie de tradiții populare moldovenești legate de sărbătorile de iarnă, ceata își exercită principalele atribuții în ajunul Anului Nou, și nu de Crăciun, așa cum se întâmplă în Transilvania. De asemenea, ea se constituie la nivelul unui sat, iar mărimea și componența ei prezintă o mobilitate deosebită.

Urmărind problema constituenților cetelor, vom remarca așa cum am mai arătat, prezența „actorilor” de diferite vârste și totodată participarea persoanelor de gen feminin în interiorul cetelor, mai ales în grupul „celor frumoși”. Cu alte cuvinte, aici nu apar personaje feminine în travesti, ci în cete sunt întâlnite fete. Componenții unei cete se pot împărți în două grupuri de bază: cel al personajelor care nu poartă măști numiți „gătiți”, „frumoși” și cel al inșilor care poartă măști, numiți „urâți”, „mascați” etc. Permanenta necesitate de a exprima un anumit conținut amplifică ceata cu cele mai variate personaje, așa încât marea varietate a constituenților, apare ca una dintre trăsăturile caracteristice ale cetelor din Moldova.

Numărul celor care alcătuiesc ceata unui sat se poate apropie de 80 iar uneori poate să depășească acest număr. Am putea vorbi chiar de o regie a marelui spectacol de la Dărmănești, dacă regizorul nu ar lipsi. Însă timpul ce a trecut de când au loc aceste acțiuni, determină desfășurarea în bune condiții a reprezentațiilor cetelor, în care doar ordinea prezentării cetelor este diriguată, fără a afecta cu nimic componența artistică.

Numărul spectatorilor ce însoțesc ceata din momentul formării și până ajunge la Dărmănești este în continuă creștere. Fiecare ceată are în față o pancardă pe care scrie numele satului de unde vine, așa încât privitorii veniți pentru spectacolul cel mare vor ști cine sunt și pe cine reprezintă „actorii”.

O ceată bine organizată va avea reprezentată fiecare datină practică în aceste locuri: **Plugul, Capra, Urșii, Căluții, Irozii, Jienii, Mascații** (moșnegi, babe, căldărari, draci, doctori, moartea și mai nou, personaje politice), mascați, care întrețin hazul și buna dispoziție prin diferite gesturi și replici aluzive pe tot parcursul deplasării cetei.

Aproape în toate cazurile rămâne valabilă constatarea lui Mihai Pop, care preciza faptul că ceata se constituie „cu mult înaintea Anului Nou”, începându-și activitatea prin „pregătirea minuțioasă a repertoriului” [115, p. 38].

În „scenă” va intra întâi **Plugul tras de boi**. Această datină are un caracter solemn, „îți lasă sentimentul că se săvârșește un rit agrar” [103, p. 39] ceea ce este adevărat, pentru că imaginea *Plugului* este oarecum sinonimă cu actul prin care țăranii români începeau ciclul agrar, respectiv arau și însămânțau pământul. Plugul este o manifestare aproape generală în România. În Moldova se umblă cu plugul în preziua și chiar în ziua Anului Nou. La forma lui actuală s-a ajuns în timp, din dorința celui ce umblă de a-și perfecționa urătura și recuzita, dându-le forma de astăzi. Totul pleacă de la poezia urăturii care conține o descriere a tuturor muncilor agricole, de la alesul locului de arat, până la coptul pâinilor. Metaforele și epitetele de o plasticitate deosebită contribuie la evocarea unei lumi mitice în care se desfășoară munca și viața gospodarului.

Aho! Aho! copii, argați,	Peste câmpuri s-a uitat,
Stați puțin și nu mânați	Ca s-aleagă loc curat,
Lângă boi v-alăturați	De arat și semănat
Și cuvântu-mi ascultați.	Și curând s-a apucat,
S-a sculat mai an	Câmpul neted de-a arat,
Bădica Traian,	In lungiș și-n curmeziș.
Ș-a-ncălecat,	S-a apucat într-o joi,
Pentru-un cal învățat,	Cu un plug cu două boi,
Cu numele de Graur,	Boi, bourei,
Cu șaua de aur,	In coadă codălbei,
Cu frâul de mătase,	In frunte țântărei,
Cât vița de groasă.	Mânați, măi!
Și-n scări s-a ridicat,	Hăi! Hăi! ...

Urăturii originale i s-au adăugat *clopoțelul*, *talanga*, *buhaiul* și în cele din urmă a venit *plugul*, care a însemnat un pas spre spectaculos, „urătorul simțind nevoia să-și contrapuncteze urarea, colorând-o și dându-i o tentă pronunțată de spectacol” [103, pp. 38 – 39].

Plugul este așezat pe o sanie trasă de o pereche de boi, alteori chiar de două sau trei. Pe alături există caii pe care călăresc voinicii, adică urătorii, purtătorii de bice și tălăngi. Aceștia sunt îmbrăcați în costume populare moldovenești: opinci, ițari, cămeșă, chimir, cojoc, căciulă etc.

Pe jugul boilor, la mijloc se înfinge un brad măricel, iar pe sanie unul mai mare, brazi care sunt împodobite cu panglici tăiate din hârtie de diferite culori. Coarnele boilor sunt și ele împodobite, fiind uneori vopsite cu roșu și de care se atârna clopoței, beteală, ciucuri roșii și alte ornamente. Fiecare își împodobește plugul cât mai viu, cât mai variat și cât mai bogat.

Biciul din care pocnesc voinicii flăcăi este lung cam de doi metri, cu o coadă scurtă din lemn, potrivit de groasă, pentru ca să poată fi ținută ușor în mână, iar corpul propriu - zis este din cânepă bine împletită și având în vârful lui o parte destrămată numită șfichi, care plesnește. Voinicul învârtește biciul roată în aer și deodată îl plesnește scurt, producând un sunet puternic, după care iar îl învârtește și iar îl trosnește. Această acțiune necesită un efort fizic deosebit, de aceea cei ce poartă bicele pe lângă un plug, sunt în număr de 8-10 împărțindu-se în două grupe, în așa fel încât jumătate din ei pocnesc din bice iar cealaltă jumătate se odihnește. Ei pornesc să învârtească bicele în așa fel încât sunetele să se producă pe rând, alternativ și nu simultan.

Cei ce umblă cu *Plugul* au peste 18 ani, în ultimii ani intrând și fete în alaiul ce-l însoțește. Elementul muzical este destul de redus, fiind reprezentat doar de ritmuri deosebite realizate de bice și buhai. Textul urăturii chiar dacă nu are linie melodică dezvoltată, are totuși un specific muzical, apropiindu-se de declamație.

Datina **plugușorului** prezintă un fapt istoric mitizat: opera împăratului Traian (*Bădița Traian*), care extinde agricultura în Dacia cucerită, ce trebuia să devină grâнар al Imperiului roman. S-a spus că *Plugușorul* reprezintă sinteza unui tratat, de agronomie folclorizată. Consideram că mai degrabă el este o legendă mitică transpusă în versuri, care exaltă meritele agriculturii „intensive” romane a grâului, în locul meului ce domina în cultura cerealiară dacică la începutul erei noastre. *Plugușorul* relevă deci un rit de restructurare și îndătinare a culturii grâului la daco-romani.

Urare tradițională la români în preajma Anului Nou, *plugușorul* a păstrat scenariul ritualic al unei invocări magice cu substrat agrar. El e întotdeauna însoțit de strigături, pocnete de bici și sunete de clopoței, dar plugul adevărat, tras de boi, a fost înlocuit cu timpul de un plug miniatural, mai ușor de purtat, sau de buhaiul care imită mugetul boilor. Textul *plugușorului* și-a pierdut astăzi caracterul de incantație magică. Recitată într-un ritm vioi, urarea devine tot mai veselă, mai optimistă, pe măsură ce se apropie de sfârșit.

Copiii între 4 și 10 ani umblă în ajunul Anului Nou cu *Plugușorul*; urătura este scurtă, în concordanță cu vârsta lor:

„Măine anul se-nnoiește  
Plugușorul se pornește  
Și începe a ura  
Pe la case-a colinda.  
Iarna-i grea, omătu-i mare,  
Semne bune anul are;

Semne bune de belșug,  
Pentru brazda de sub plug.  
Aho! La anul și la mulți ani!”

Copiii nu au o costumație specială, din recuzita lor făcând parte doar clopoțelul și traista în care vor pune colacii, nucile și merele dăruite de gospodari.

Și tot cei mici, în dimineața Anului Nou, alături de cetele maturilor, ce încă se mai întâlnesc pe uliți, umblă acum cu **semănatul**. De data aceasta traista lor este plină cu grâu sau grăunțe de porumb pe care le seamănă în curtea sau în casa gazdei în timp ce declamă versuri asemănătoare cu ale **sorcovei** muntenești:

„Sorcova,	Ca un păr,
Vesela,	Ca un fir de trandafir,
Să trăiți,	Tare ca piatra
Să îmbătrâniți,	Iute ca săgeata,
Ca un măr,	Tare ca fierul, Iute ca oțelul...”

Cu toată asemănarea dintre textul urării ce se spune la semănat cu cel al sorcovei, atât practica urării cât și lipsa sorcovei în zona unde se practică numai primul obicei, dovedesc că este vorba de două modalități augurale diferite.

Textul ambelor manifestări este declamat, extinzându-se în cele mai multe cazuri pe o scară cu un substrat pentatonic, specifică folclorului copiilor. Imaginea micilor colindători cu traista plină, ce se luptă uneori cu troiene de zăpadă și urarea pornită din sufletul lor pur și mare reușește să sensibilizeze, să emoționeze pe cei ce sunt „beneficiarii” acestor felicitări în prag de An Nou.

Dintre toate jocurile cu măști, cel al **caprei** este atestat din timpuri arhaice. Vechimea măștii în cadrul obiceiurilor de Anul Nou, frumusețea construcției ei și a jocului complex, pantomima, dansul, versul cântat sau strigat, dialogul care concură la crearea spectacolului și spectaculosului, conferă *caprei* un loc aparte în cadrul celorlalte măști și travestiri de Anul Nou practicate în Moldova. La început capra era însoțită doar de un fluier. Astăzi putem vorbi de un grup instrumental format din 2 - 3 instrumente care pot fi: *un fluier, o vioară, un acordeon, o tobă*. Uneori jocul caprei se desfășoară pe o melodie ce cumulează o parte instrumentală cu una vocală:

„Ța, ță, ță,	Cu hurmuz și cu mărele.
Căpriță, ță!	Cum îi place mândrei mele.
Asta-i capra de la munte.	Ță, ță, ță,
Cu steluță albă-n frunte,	Căpriță, ță!”



Ca în multe cazuri din zona centrală a Moldovei, și melodia caprei de pe Valea Troțușului se desfășoară într-un ritm aksak. Capra joacă cu pași mărunți, „pe loc” cu sărituri și răsuciri, aplecări ondulate sau frânte, după talentul celui ce poartă masca. Ritmul melodiei este subliniat de clămpănitul botului de capră. Schimbarea melodiei dă posibilitatea purtătorului caprei să aducă noi elemente în ritmul clămpăniturilor și în pantomimă, iar grupului însoțitor să participe la joc nu numai cu un nou ciclu de strigături, dar să și danseze în jurul caprei.

Alaiul ei este foarte numeros și variat; pe lângă urători capra adună în jurul ei aproape toate travestițiile prezente în manifestările folclorice din ajunul și din ziua Anului Nou. Maskații (urâții) „necăjesc” gazdele și privitorii, în timp ce capra joacă, reușind prin gesturi și replici încărcate de umor să distreze întreaga asistență.

În ceea ce privește modul de confecționare al măștii, aceasta se caracterizează printr-o construcție simplă și ingenioasă, prin ornamentația bogată, de un cromatism rar întâlnit, obținut din împerecherea culorilor și materialelor celor mai neașteptate.

Masca este închipuită dintr-un cap de capră cioplit din lemn cu barda, uneori această sculptură fund reușită, alteori ea este mai mult „stilizată”; construcția ei depinzând de „sculptor”. Botul caprei este despicat, având falca de jos mobilă, ca să clămpăne atunci când cel care o joacă o trage de sfoară; este căptușit cu piele de căprioară (iepure), i se pun coarne de capră sau țap (lemn) și ochi de mărgele, după care este înfrumusețat cu tot felul de podoabe. Capul este făcut dintr-un schelet mare de forma unei aureole sau a unui triunghi ce se bate în cuie de „ceafa” caprei, adică în spatele capului; pe acest schelet se prinde o pânză albă, încrețită, iar aceasta se îmbracă în fâșii de hârtie colorate și încrețite, panglici, floricele, alte ornamente astfel încât nici o bucățică de pânză nu se mai vede. Uneori o batistă mare sau un batic se așează peste acest ornament închipuind un voal de trenă.

După două zile în care masca este purtată și jucată în întregul sat, se recunoaște mai greu „aerul sprintar și jucăuș” al caprei: este obosită iar masca a suferit vizibile transformări cauzate tocmai de jocul ei săltăreț.

Asemănători prin mască cu capra, **căluții** au o oarecare răspândire tot în Moldova, deși reprezentarea dramatică și melodiile care însoțesc jocul lor diferă de la o zonă la alta: Valea Troțușului, Tudora - Botoșani, Borlești – Neamț. Ei nu trebuie confundați cu călușarii practicați în perioada Rusaliilor, în Câmpia Română.

Spre deosebire de celelalte măști, *căluții* sau *călușeii* se impun prin eleganța jocului, ținutei și costumației. Elementele de ordin dramatic sunt mai puțin prezente în jocul lor, reprezentarea căluților bazându-se pe melodie, coregrafie, strigături, dialog.

Construcția măștii are, pe lângă fantezie, și pricepere, nu numai pentru că ea trebuie să fie închipuirea calului adevărat, de toate zilele, ci și pentru ca spectacolul coregrafic și dramatic să câștige prin masca bogată costumul deosebit, dar mai ales prin agilitatea și sugestivitatea mișcărilor cu „animalul” însoțitor.

Jucătorii călușilor sunt tineri (10-15 ani), care poartă chipie ofițerești roșii sau albe, împodobite cu oglinzi, mărgelă, beteală, toți au vestoane la fel care trebuie să fie ca cele ale militarilor (cu nasturi de metal, strânse pe corp, cu trese pe umăr)..

Corpul călărețului este înfundat în jumătate de „covată” tăiată, așezată cu fundul în sus, care închipuie corpul calului. Ea are în față un gât de cal cu cap, bine cioplit și lustruit, înfrumusețat cu panglici, cordele cu motive populare, mărgelă. Călărețul ține calul de hățuri, acestea fiind prinse de botul calului. Covata este îmbrăcată cu o pânză împodobită, de aceeași culoare la toți călușii, care uneori este înlocuită cu ștergare populare roșii, țesute în stative.

Numărul călușilor ce alcătuiesc un grup diferă, ajungând uneori la 9 - 10 măști. Călușii sunt însoțiți de un instrumentist, un fluieraș și comandantul care dirijează jocul acestora. Dansul lor este bine organizat, având o anumită simetrie în mișcări și cu momente bine gradate în timp, însoțit de melodiile prezentate de instrumentist.

În aceeași categorie a alaiurilor trebuie plasați **Irozii**, care nu se identifică cu *Vicleimul*. Vârsta celor ce compun grupul irozilor este foarte diferită; de la 4 - 5 ani la 20 - 22 de ani, din grup făcând parte și fete; ele nu sunt simple figurante ci sunt dansatoare ale cetei. Din modul de execuție al dansului fac parte integrantă toba și arma, care nu aparțin recuzitei, așa cum ar părea la prima vedere, ci sunt elemente indispensabile ale dansului.

Încă există semne de întrebare referitoare la descendența acestei datini. Iată câteva idei menite să aducă puțină lumină în această problemă. Grupurile de irozi se constituie numai cu prilejul Anului Nou, melodiile și dansurile lor nu se întâlnesc în repertoriul curent al satului, fiind deci, ocazionale. Se știe că la toate popoarele agrare apar, în jocurile de fertilitate, vânătoare și agrare, asemenea recuzite ca arma și toba.

Denumirea contemporană poate deruta, dar ea poate fi considerată un împrumut de la anumite personaje din *Irozi* sau din *Vicleim*, însă costumul și jocul grupului lasă cale liberă unei explicații mult mai plauzibile. Conform cercetărilor specialiștilor, în care s-a pornit de la descrierea călușarilor moldoveni făcută de Dimitrie Cantemir, se consideră că între costumația irozilor de astăzi și a călușarilor văzuți de Rusalii, dar care au dispărut, nu există aproape nici o deosebire. Ceea ce este specific acestei manifestări este desfășurarea dramatică ce se abate de la subiectul biblic și într-adevăr, remarcabil la acești irozi, nu este numai jocul, foarte viril și zgomotos, ci și costumul.

Irodul poartă pe cap o căciulă conică făcută din zeci și sute de fâșii de hârtie colorată roșu, alb, albastru, ce spânzură pe umeri ca niște șuvițe de păr despletit. În dreptul tâmpelor se prind două sau mai multe panglici late albe, pe care sunt cusute, la intervale scurte, desene geometrice sau florale în culori vii. Panglicile ajung până la brâu. Dansatorii sunt îmbrăcați în cămașă albă, iar peste umeri se trec și se încrucișează în față și în spate brâie late, colorate, ce se leagă de cureaua pantalonului sau se lasă să spânzure ca niște ciucuri pe șolduri. Mâneca albă a cămășii se termină, cu un „pumnaș” din lână colorată. În mână irozii poartă săbii de lemn sau, mai rar, de metal, fără teacă, de zgarda cărora se leagă ciucuri de mătase colorată și alte ornamente. De la brâu în jos îmbracă fustă țesută din ață roșie și cu motive populare. Pe poala fusteii se coase o bandă de catifea neagră. Peste fusta roșie, până la jumătatea acesteia, se poartă un jupon alb, cu ajururi. La brâu se mai prind și sunt lăsate să spânzure în jos 4 sau 5 batiste cu flori, cusute pe fond alb, de asemenea în culori vii. În picioare au ciorapi din lână albă de oaie, împlețiți de mână și cu motive florale, pe cât posibil identice la fiecare irod. Există două deosebiri între costumația irozilor dansatori și a irozilor toboșari. Aceștia din urmă poartă pantaloni (ițari) albi în loc de fusta roșie, iar pe cap au chipiuri negre sau roșii deosebit de frumos ornamentate cu mărgelile, paiete, flori, beteală.

Irozii dansatori formează un cerc în jurul irozilor toboșari, dansând în ritmul tobelor și ținând în mâna dreaptă sabia, de vârful ei și nu de mâner.

Spre deosebire de formele atestate în istorie și cunoscute din diferite scrieri sau din cercetări (D. Cantemir, F. Sulzer, T. Burada) în care dominante sunt numerele muzicale, varianta investigată de noi are un pronunțat caracter coregrafic, dansul irozilor respectând ritmul divers realizat de tobe, preluând de la *Vicleim – Irozi* – doar denumirea personajelor.

Nu este exclus să fie vorba despre jocul dramatic *Arnăuții*, care are o mai mare răspândire în Moldova.

Spre deosebire de *Capră*, datina **Ursilor** e întâlnită doar în Moldova, de Anul Nou. S-a avansat chiar ipoteza că la originea ei s-ar afla un cult traco-getic. Ursul este întruchipat de un flăcău purtând pe cap și pe umeri blana unui animal ucis, împodobită în dreptul urechilor cu ciucuri roșii. Alteori, masca este mai simplă : capul ursului se confecționează dintr-un schelet de lemn acoperit cu o bucată de blană, iar trupul dintr-o pânză solidă, astfel ornată încât să sugereze perii maronii caracteristici ai animalului. Masca este condusă de un "ursar", însoțită de muzicanți și urmată, adesea, de un întreg alai de personaje (printre care se poate afla un copil în rolul „puiului de urs”). Ațâțată de ursar („Joacă bine, măi Martine,/ Că-ți dau pâine cu măslină”), în răpăitul tobelor sau pe melodia fluierului, ținându-și echilibrul cu ajutorul unui ciomag, masca mormăie și imită pașii legănați și sacadați ai ursului, izbind

puternic pământul cu tălpile. Jocul său trebuie să fi avut, la origine, rolul de a purifica și fertiliza solul în noul an. Reprezentația se încheie cu obișnuitele urări adresate asistenței.

Masca cea mai spectaculoasă și care aici, în apropierea munților este la ea acasă, o constituie *ursul*. Urșii din zona Dărmăneștilor sunt vestiți, putem spune chiar faimoși; cei care au avut ocazia să vadă spectacolul lor, cu siguranță au ținut să-și comunice impresiile celor mai puțin norocoși. În primul rând, pentru un necunoscător al acestei tradiții și a formei în care ea este practică aici, apariția și prestația urșilor este ceva cu totul neașteptat și inedit.

Componentă de bază a unei cete, banda urșilor reușește să capteze întreaga atenție a spectatorilor, lucru lesne de înțeles, având în vedere faptul că masca este o piele de urs veritabilă. Omul care poartă pielea de urs, are pieptul și fața descoperite, masca fiind în așa fel așezată încât capul ursului este ținut deasupra capului purtătorului cu ajutorul mâinilor, de care sunt prinse labele din față ale pielii. În partea din spate a capului de urs, aproximativ în dreptul urechilor, sunt prinși doi canafi roșii uriași, care sunt foarte bine puși în evidență în timpul dansului măștii. Botul ursului este fixat în așa fel, încât să rămână deschis tot timpul pentru ca, alături de ghearele foarte ascuțite, colții albi ce se văd să impresioneze și mai mult privitorii. Ursarul ține ursul legat cu ajutorul unui lanț prins de botul măștii. El este îmbrăcat de obicei în haine negre, peste umeri este pus un brâu roșu ce se încrucișează atât în față cât și în spate. Pe pantaloni este prinsă o vipușcă roșie. Ursarul este încins cu centură, pe cap poartă căciulă din blană din miel. Recuzita ursarului este constituită dintr-un ciomag frumos sculptat, cu ajutorul căruia potolește ursul sau îl îndeamnă la joc, dintr-o tașcă prinsă de gât și dintr-o tobă mare, cu o singură membrană cu un diametru de 30-50 cm și care are prinse în ramă discuri metalice zornăitoare. Uneori toba este înlocuită cu diferite obiecte zgomotoase capabile să marcheze prin lovire ritmul în care dansează urșii. Spre deosebire de alte zone folclorice din Moldova, urșii din zona centrală a Văii Troțușului dansează doar pe melodia cântată vocal de către ursari și bineînțeles în ritmul tobelor. Atât melodia cât și ritmul loviturilor de tobă se schimbă după dorința ursarului, care, prin strigături noi, indică mișcările ce trebuie să le facă urșii.

Versurile melodiei cuprind o relatare a pășaniilor ursului de când a fost prins și era pui, până la maturizarea animalului și domesticirea lui, nefiind uitată nici povestea ursarului și a ursăriței. Jocul este presărat cu momente dramatice dar și cu momente comice (ursul se plimbă printre spectatori căutând să strângă fetele în brațe).

Însă succesiunea numerelor jucate de către urși nu este întotdeauna aceeași, ea ținând cont de capacitatea creatoare și de improvizație a ursarului sau a conducătorului cetei. Dansul ursului este greoi, fără un desen coregrafic obligatoriu și se compune mai mult din pași tropotiți pe loc, purtătorul măștii ținând mâinile ridicate deasupra capului, legănând într-o

parte și alta capul ursului. Efortul fizic depus de dansator este considerabil (nici greutatea pielii de urs nu este neglijabilă!), umblatul cu ursul având loc atât în ajunul cât și în ziua Anului Nou.

Iată un aspect demn de a evidenția pasiunea, plăcerea cu care este practică această tradiție pe meleagurile descrise, importanța care îi este atribuită. La prima vedere pare un contrast, însă oglindește foarte bine trăirile sufletești ale oamenilor din lumea satului. Este uimitor să vezi un urs de aproape 2 m. înălțime dansând la comenzile unui ursar de doar 4 - 5 ani! Evident că ursul este tatăl, iar ursarul e fiul acestuia. Sau poți întâlni ursuleți atât de mici, încât tatăl este „nevoit” să-și poarte odorul în brațe cu tot cu blana de urs.

Dar, pentru a înțelege pe deplin trăirile emoționale ale acestor oameni la ceas de sărbătoare, trebuie să fii alături de ei, în mijlocul lor. Toate tradițiile descrise mai sus și practicate spre izvoarele Troțușului îi reprezintă pe oamenii locului și ajută la definirea personalității lor.

### **2.3.1. Teatrul haiducesc de pe Valea Troțușului**

Teatrul popular nu are o răspândire generală și uniformă pe tot cuprinsul țării. Horia Barbu Oprișan în cartea sa „Teatrul fără scenă” consideră Moldova, pe drept cuvânt, patria și inima acestui gen folcloric, care reprezintă ceva mai mult decât un simplu divertisment, el fiind o expresie originală, o formă aparte de exteriorizare a spiritualității țărănești, a simțului estetic înăscut al țaranului român. Despre teatrul popular românesc putem spune că are un repertoriu întins, foarte variat și bogat în subiecte și motive. Însă, trebuie remarcat faptul că, de la o regiune la alta, importanța acordată unei anumite categorii din acest *teatru popular*, este de asemenea foarte diferită.

Poate nu întâmplător, pe Valea Troțușului, *Jienii* se bucură de o mare popularitate; în primul rând, pentru că subiectul piesei readuce în memoria oamenilor, fapte și întâmplări din trecutul zbuciumat al poporului nostru, iar spectacolul în sine, constituie un prilej de desfătare atât pentru privitori dar și pentru cei ce-l joacă.

Sărbătorile de iarnă constituie stagiunea acestui teatru, iar prispa, ograda sau odaia unde sunt primiți “actorii” se transformă într-o “scenă temporară” pe care se desfășoară spectacolul.

Nu știm unde, când și în ce formă s-a jucat pentru prima dată acest gen de teatru. Dar știm, că au trecut mai bine de 100 de ani de la prima reprezentație cu piesa „*Jianu*” a teatrului haiducesc, într-o formă apropiată care s-a păstrat până astăzi. Ea a avut loc la Roman, la 24 decembrie 1879 pe Strada Mare, avându-l ca autor pe M.Pascaly. Timpul ce-a trecut de atunci nu

a atenuat importanța acordată acestui spectacol, ci dimpotrivă, a căpătat mai multă strălucire și amploare, constituind în continuare piesa cea mai circulantă și mai iubită în practica populară.

Piesa lui M.Pascaly este în același timp creația de la care au plecat “dramaturgii populari” când au compus alte piese cu tematică haiducească, dar și model pentru alte spectacole cu alte subiecte. Așadar, putem spune, că Jianu este „părintele” teatrului nostru popular. El este prezent pretutindeni, în cele mai diverse reprezentații, cu măști sau fără măști.

Un alt aspect important este legat de originea personajului care stă la baza piesei, și locul unde s-a jucat pentru prima dată acest spectacol. O privire de ansamblu asupra biografiei lui Iancu Jianu este necesară pentru a înțelege procesul care a dus la apariția acestui gen de teatru și a semnificațiilor lui. După anumite cercetări Iancu Jianu s-a născut în anul 1787. Nu este originar din Moldova, ci era de peste Olt, din județul Romanați, de pe Valea Tasluiului. A fost boier de țară de starea a doua și zapciu de plasă. Tocmai originea sa boierească a fost aceea care a generat făurirea atâtor ziceri pe tema „haiduciei” sale.

După aprecierile lui Ion Ghica, Iancu Jianu „a lăsat un nume de haiduc, dar nici n-a fost, nici gând n-au avut să se facă vreodată”.[69]. Cert este că Anton Pann va publica balada lui Iancu Jianu în *Spitalul amorului sau cântătorul dorului*, în ambele ediții, din 1850 și 1852 [106] fiind transcrisă în notație liniară de Gheorghe Ciobanu [106, pp. 122-125].

Balada a atras atenția autorilor capitolului *Poezia epică din Istoria literaturii române* [87, p.135 și 148] precum și pe cea a lui George Breazul, descendent din zonă și care transcrie din notația psaltică în cea liniară două variante ale baladei în discuție diferite din punct modal, având comună doar formula inițială și la care etnomuzicologul avea în vedere „interesul deosebit cu care marele psaltichist privea acest cântec haiducesc” [61]. Este vorba despre cântecul haiducesc *Subt poale de codru verde*, urmat de *Spune-mi, mândro, mergi, nu mergi*, apreciat de Breazul „un veritabil cântec lung oltenesc, adică o formă de doină, în care predomină principiul repetiției”, de *Ce frunză verde se bate*, „rămas de la cei bătrâni”, într-un mod „autentic frigid antic, în care curge lin melosul străvechii epici românești”, considerat „unul din cele mai vechi și autentice cântece bătrânești” și de *Mierliță, mierliță*, „conceput într-unul din cele mai vechi și mai preferate moduri populare românești, în stilul de cântec lung sau doină oltenească”. *Cântecul Jianului* apare sub titlul *N-ați auzit d-un Jian* și are nu mai puțin de 38 de strofe, ceea ce înseamnă că în interpretare dura un spațiu temporal considerabil [28, pp. 287 – 297].

Are dreptate Mircea Ștefănescu să se întrebe: „să fi fost un cântec care se desfășura de-a lungul a peste două ore și jumătate ca audiție? În fața căror auditori și în condițiile cărui ritual?” [134, p.33]. Întrebarea este preluată de Mihaela Nubert-Chețan, care măsoară altfel durata piesei (90 – 135 de minute) care ar avea 45 de strofe [102, p. 69].

Din literatură consacrată lui Iancu Jianu, trebuie amintit romanul Bucurei Dumbravă, roman cu o circulație intensă și de asemenea, cartea lui Paul Constant "Iancu Jianu". care readuce în prim plan figura boierului haiduc.

Întorcându-ne în timp, vom remarca importanța cărților marelui rapsod popular, Anton Pann, cărți care l-au adus pe Iancu Jianu în literatura scrisă, mărinđ astfel considerabil circulația zicerilor despre el. Între cântecele de lume culese și transcrise în notație psaltică, cu text foarte dezvoltat, de Anton Pann "*fiul Pepei cel isteț ca un proverb*", supranumit așa de către poetul nostru național, Mihai Eminescu, la loc de cinste se află cele care oglindesc personalitatea haiducului Iancu Jianu.

Tocmai asemenea cântece și balade pe tematica haiduciei și a unuia dintre cei mai străluciți reprezentanți ai ei, îndreptătesc pe mulți cercetători să caute originea piesei sau premisele ei în practica folclorică precedentă piesei lui M. Pascaly pe muzica lui Al. Fletchenmacher.

Din cele arătate mai sus, se desprinde una din cele mai importante caracteristici ale teatrului folcloric, și anume realismul său, ce se constituie ca un răspuns la frământările de idei ale spectatorilor și protagoniștilor, în același timp.

Acest realism este rezultatul urmării pas cu pas a momentelor mai semnificative din istoria socială și națională și a impactului psihologic pe care l-au avut asupra țaranului român, însetat de libertate și dreptate, haiducii devenind exponenți ai celor asupriți, ridicându-se în numele acestora, luptând pentru drepturile lor și pentru o viață mai bună.

Așadar, haiducia reprezintă unul din aspectele principale ale luptei de eliberare națională și socială din perioada feudală. În multe documente istorice haiducii sunt menționați ca participanți la răscoala lui Gheorghe Doja dar și în armata lui Mihai Viteazul. Începând cu secolul al XVII-lea, numărul haiducilor este în continuă creștere, în primele două decenii ale secolului al XIX-lea înregistrându-se cifre impresionante dar și memorabile fapte de dreptate socială, realizate de cetele conduse de vestitele căpetenii: Iancu Jianu în Țara Românească și Ștefan Bujor în Moldova, acesta din urmă fiind condamnat și executat la Iași, în anul 1811.

Ca un răspuns de simpatie, de aprobare și încurajare a acțiunilor haiducilor, creatorul popular a transferat toate aceste fapte în legende, balade sau cântece bătrânești, care odată cu trecerea timpului s-au cristalizat, așa încât și astăzi, la începutul secolului XXI, bătrânii satelor din Moldova, povestesc nepoților despre vestitele căpetenii, asociind faptele acestora cu locurile în care s-au întâmplat. Iată câteva exemple: în inima pădurilor ce acoperă dealurile de pe Valea Tazlăului, în apropiere de localitatea Helegiu, bătrânii din sat îți pot arăta locul cunoscut sub numele de „peștera haiducilor”. Aici pădurea este atât de bătrână și deasă, iar dealurile atât de abrupte și de un pitoresc aparte, încât numele ce-i este atribuit vine să întregască profilul de legendă conturat pe parcursul anilor. Apoi, ceva mai la sud-vest, către munți, la Târgu Ocna se

vorbește că haiducii își aveau o ascunzătoare chiar în beciul unei vechi biserici, înconjurată de ziduri de piatră, existente și astăzi, și că ar exista un tunel pe care aceștia îl foloseau ca o eventuală poartă de a scăpa de poteră. Și tot în apropiere de Târgu Ocna, se povestește că vechile ocne de sare constituiau, de asemenea, locuri în care haiducii se retrăgeau să se ascundă.

Admirația populară pentru faptele vitejești ale haiducilor exprimată mai ales în creații artistice nu se putea manifesta decât la o mică distanță de timp de la săvârșirea acestor acte. Unele păreri înclină să acorde o perioadă mai mare de vreme de la data petrecerii unor astfel de fapte până la transfigurarea lor în creații artistice, considerând că atât cântecele populare cât și dialogurile din teatrul haiducesc ar fi derivate din legende care au nevoie de un anumit timp până la consolidare. Fără a neglija și acest adevăr, vom putea considera că această perioadă de mitizare a faptelor eroilor nu va putea depăși mult pe cea a vieții lor, memoria colectivă neputând reține aspecte atât de vii ale acestor apărători ai dreptății sociale timp îndelungat fără a le immortaliza în creații.

Cu o ancorare atât de puternică în faptele istorice, nici nu este de mirare că, aici, pe Valea Troțului, Jienii au ajuns să-și subordoneze și să pună în umbră toate celelalte manifestări dramatice folclorice.

Uimitor este “profesionalismul” de care dă dovadă țăranul – actor improvizat din voia sa, pentru o zi sau două pe an, în unele zone de la Crăciun până la Bobotează, actor dar și creator în același timp. Acești *creatori-actori-cântăreți* își doresc, ca prin ceea ce fac, să stârnească uimire, curiozitate, vorbe, admirația întregii colectivități.

Inventivitatea, ingeniozitatea, spiritul de observație și de imitație sunt foarte ascuțite, actul artistic rezultat purtând pecetea spiritului rural. Dar totodată, nu se poate nega faptul că în el se regăsesc aspecte luate din viața citadină; nu numai prin tema solemnă împrumutată din cărțile clasicilor noștri, dar mai ales prin modelele orășenești ale coregrafiei, muzicii, costumației și chiar al limbajului; la acestea din urmă, de la an la an, observându-se mici modificări sau îmbunătățiri. Împrumutate, bineînțeles, din moda timpului.

Astfel, Căpitanul va purta neapărat uniforma polițiștilor, Vânătorul haina verde a pădurarilor iar Mireasa rochia albă tradițională. Jianul, Mama, haiducii. Anul Nou și Anul Vechi vor păstra costumele tradiționale românești: cu opinci, suman, ițari. căciulă de miel, catrință, etc, la care se adaugă diferite ornamente realizate de fiecare personaj în parte, menite să înfrumusețeze, să facă fiecare costum cât mai deosebit.

De asemenea elementele de recuzită sunt de o mare importanță, ele vin să completeze ținuta fiecărui personaj și care, asemeni pieselor de îmbrăcăminte, privesc pe fiecare actor.

Trebuie să ne oprim și asupra altor “personaje” integrate Jienilor și anume – caii. S-ar părea că acest aspect este specific numai Jienilor din Vâlcele, caii nefiind folosiți în nici o altă zonă



folclorică a țării unde se practică teatrul haiducesc. Fiecare actor are un cal, ales dintre cei mai frumoși din sat, pe care îl pregătește pentru marele spectacol împodobindu-l cu diferite obiecte specifice sărbătorilor de iarnă: clopoței, hârtie colorată tăiată în diferite forme, beteală, ștergare lucrate de mână de către femeile din sat, hamuri cu cât mai multe ținte etc.

În concluzie, atenția acordată de către stăpân “ținutei” calului este egală cu atenția acordată vestimentației propriei persoane, în acest mod ieșind în evidență legătura ce s-a stabilit între haiduc și “tovarășul său de pribegie” calul; apoi constituie un element de fast, de spectaculozitate, și totodată este util, fiind folosit ca mijloc de locomoție pentru banda Jienilor, care se deplasează de la un sat la altul sau către centrele urbane apropiate.

Pentru că în cadrul Jienilor există și două personaje de gen feminin, Mama și Mireasa, ele vor călători într-o trăsură pregătită special pentru cele două zile de sărbătoare, astfel încât să se evidențieze caracterul festiv al momentului.

Banda Jienilor se constituie aproximativ pe la jumătatea lunii decembrie când încep și repetițiile. Acestea se fac sub îndrumarea unui „căpitan” care de regulă, are o bogată experiență în acest sens, fiind un “actor” mai vechi care s-a bucurat de o mare popularitate în sat; prezența unui nume sonor fiind o bună carte de vizită pentru bandă, având astfel succesul asigurat.

Cei ce umblă, actorii, sunt tineri (14-20 de ani) dar pot fi și gospodari, oameni căsătoriți, în aceeași bandă găsindu-se uneori atât tatăl cât și fiul. Fiecare este liber să umble cu ceea ce vrea și îi face plăcere.

În preajma zilei de 31 decembrie, au loc una sau două repetiții generale, de data aceasta în costume; iar în ziua ieșirii în sat, banda se adună la „căpitan” acasă, pentru o ultimă repetiție, apoi cu toții merg la primărie, unde se desfășoară prima reprezentare a spectacolului. Acest fapt constituie o cinste deosebită atât pentru mai marii satului cât și pentru banda Jienilor. După spectacol li se urează succes și sunt rugați să fie peste tot pașnici. Căpitanul este cel care hotărăște unde merg, urmărindu-se de obicei centrele comerciale, bodega, moara și bineînțeles gospodarii cei mai de seamă.

Toate elementele pe baza cărora este construită piesa *Jienilor*, pornind de la caracterul de urare, subiectul inspirat din istorie, costume și recuzită, apoi elementele literare și muzicale așează teatrul haiducesc la loc de cinste pe Valea Troțușului, zonă considerată un depozitar al unui bogat tezaur de tradiții folclorice specifice sărbătorilor de iarnă și reprezintă un element educațional de mare eficiență pentru dezvoltarea laturii etnoartistice a culturii elevilor, așa cum vom demonstra în continuare.

### 2.3.2. Rolul muzicii în manifestările teatrului popular (prin exemplul piesei de teatru popular *Jienii*)

Pentru o analiză detaliată a *Jienilor* și pentru evidențierea numerelor muzicale ale spectacolului vom prezenta în continuare textul cules din **satul Vâlcele**, considerându-l reprezentativ pentru Valea Trotușului.

Asupra celorlalte laturi ale teatrului cu tematică haiducească (dramatică, literară, etc.) și-au spus cuvântul mulți cercetători ai teatrului popular românesc, deși nu s-a ajuns decât la câteva studii insuficiente, așa cum semnaleză toți cei care s-au ocupat de acest gen, iar conturarea conținutului muzical al acestor manifestări a fost și mai neglijat, deși oferă un vast câmp de investigații. Singura lucrare ce acordă atenție numerelor muzicale ale Jienilor, menționând și speciile cărora aparțin aceste numere, este semnat de Mihaela Nubert – Chețan, cercetătoare la Institutul de Folclor *Constantin Brăiloiu* din București [102]. Trebuie subliniat faptul că doar o parte dintre numerele muzicale din această lucrare sunt asemănătoare, piesa lăsând libertate interpreților să integreze și alte melodii.

Una din cauzele acestei rămânări în urmă a cercetării laturii muzicale a teatrului haiducesc ne-o dă Vasile Adăscăliței, în studiul introductiv al culegerii de *Teatru folcloric din județele Bacău și Neamț*: „Se poate aprecia că ceea ce a determinat și determina încă lipsa de insistență asupra acestei părți a creației populare este dificultatea cu care ea se lasă apropiată, cucerită. Nici o altă categorie a manifestărilor folclorice nu prezintă atât de evident și permanent sincretismul - acea calitate de a se expune simultan cu concursul mai multor forme de artă” [2, p. 5].

La aceasta se adaugă faptul că teatrul profan cu haiduci este considerat de unii ca fiind de origine cultă, de alții cvasi-folclorică, iar repertoriul său muzical „are un caracter eterogen ca stil și origine”. „Alături de melodii populare (cântece, balade, doine, jocuri) apar melodii orășenești (romanțe, marșuri), dialoguri” – semnala Emilia Comișel [39, p. 198].

Trebuie să avem în vedere și o altă cale posibilă de dezvoltare a teatrului haiducesc și anume aceea a evoluției vechilor manifestări folclorice cu caracter dramatic, care s-au întâlnit cu balada și cu cântecul haiducesc pe un teren apt a-i oferi condiții de dezvoltare firească. În fond, toate manifestările populare din perioada sărbătorilor Crăciunului și Anului Nou au un pronunțat caracter dramatic, așa cum reiese din studiul muzicologului Vasile Vasile *Teatrul popular românesc*.

Mulțumim și pe această cale muzicologului Vasile Vasile care ne-a pus la dispoziție textul primului volum consacrat Teatrului popular românesc, achiziționat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor și propus pentru tipărire.

Precedat temporal de balada haiducească, teatrul popular al *Jienilor* denumit *Jienii*, *Banda lui Jian*, *Bujor*, *Codreanu* etc. are o dezvoltare mai târzie în comparație cu celelalte genuri dramatice, în special cu *Vicleimul*. Iar părerile specialiștilor în ceea ce privește perioada de apariție (care se extinde pe durata unui secol) cât și a modului de cristalizare sunt foarte diferite: descendent din „*Irozi*” și din alte manifestări teatrale și alimentat de poezia baladelor și cântecelor haiducești, ca o formă nouă apărută ca o consecință a extinderii teatrului popular la popoarele vecine, ca o continuare a spectacolelor de teatru cu tematică haiducească promovate de Vasile Alecsandri și Matei Millo, origine cvasi-folclorică etc.

Un argument în favoarea clarificării genezei și perioadei de răspândire a teatrului haiducesc îl constituie faptul că încă din secolul al XIX – lea se recunoscuse poeziei populare românești, un pronunțat caracter dramatic, mai evident în legende și balade, dar extins până și în colinde, sau în piesele sincretice din repertoriul păstoresc, în care se reliefează o dezvoltare episodică dublată de asocierea elementelor literare cu cele muzicale, dramatice și coregrafice, forma dialogată, apariția recitativelor, interpretarea alternativă de mai multe grupuri de interpreți sau a unor fragmente vocale și instrumentale, trecerea fără nici o pauză sau pregătire de la recitare sau declamare la cântece prezentate individual, solistic, sau colectiv, coral etc. Aceasta a permis alimentarea noului gen, născut din simpatia fără margini, ca formă de exprimare a solidarității pentru faptele vitejești de dreptate socială, realizate de haiduci și din nevoia diversificării creației artistice populare. La rândul lor, baladele au preluat elemente de structură și tematice, din cântecul vechi de vitejie, atestat nu numai în perioada lui Ștefan cel Mare și la strămoșii noștri traco-geți, așa cum demonstrează un alt studiu al muzicologului Vasile Vasile. [139, pp. 5 – 76]

Balada este – așa cum o definea George Călinescu – „un ecou al actualității, o întâmplare senzațională pusă în cântec și publicată prin lăutari...”, [87, p. 215] iar în interpretarea unor veritabili rapsozi capătă un pronunțat caracter dramatic, lăutarul luându-și vioara în mâini și rostind unele versuri ale momentelor epice și insistând asupra dialogului dintre personaje, prin intonații adecvate și specifice.

Așadar, plecând de la aceasta formă incipientă de punere în scenă, astăzi s-a ajuns ca jocului dramatic al *Jienilor* să-i fie unanim recunoscut caracterul de vodevil sau operetă. Această dezvoltare a fost posibilă tocmai datorita existenței mai vechi și paralele cu formele primare de teatru cu tematică haiducească, a baladei și cântecului haiducesc. Tabloul muzical al spectacolului cu haiduci este mult mai complex decât pare la prima vedere, imaginea lui nu este statică, ci în continuă înnoire și primenire, ca întreaga creație populară.

În continuare, referindu-ne strict la piesa *Jienilor* din Vâlcele și în special la numerele muzicale incluse în ea, putem spune că ele sunt creații autentice populare, altele sunt niște copii palide după modele îndepărtate, iar o altă parte este alcătuită din construcții hibride.

Din punct de vedere al interpretării, **muzica *Jienilor* din Vâlcele** este eminentă vocală, prezentată solistic, în grupuri mai mari sau mai mici, în forme dialogate, alternative, etc. Acompaniamentul instrumental în timpul desfășurării reprezentației lipsește cu desăvârșire, eventual la sfârșitul spectacolului muzicanții instrumentiști, dacă sunt prezenți, vor intona câteva melodii de joc pe care vor dansa actorii împreună cu gazdele.

Piesa *Jienilor* din Vâlcele debutează cu primul număr muzical, cântat de întreaga bandă de haiduci, și se constituie într-o succintă prezentare colectivă și în aducerea în prim plan a personajului principal, Iancu Jianu:

Noi, de - le - ni cu chi - ca lun - gă, Și la brâu c-un  
ia - ta - gan... Și cu - aceas - tă ar - mă-n mâ - nă să stai  
fa - ță c-un Ji an. an

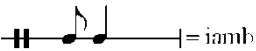
Ex. nr. 1

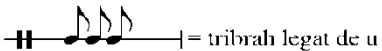
Aplicând grila analizei unor melodii populare, elaborată de cei mai recunoscuți specialiști în domeniul etnomuzicologiei, vom constata următoarele caracteristici ale primului număr muzical al piesei:

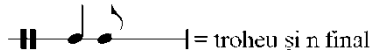
- are două strofe melodice în care:
- versul este octosilabic (opt picioare metrice). Îmbinând forma acatalectică cu cea catalectică:
- strofa melodică are patru rânduri melodice (rând melodic = partea de melodie corespunzătoare unui vers);
- primele două rânduri melodice sunt în modul eolian iar ultimele două rânduri sunt în modul dorian (minor cu treapta a VI-a ridicată - sexta dorică), aici exemplul fiind transpus pe fundamentală mi:
- ambitusul este de octavă.
- mersul melodic se realizează prin salturi sau și prin mers treptat; ultimul rând melodic are mers descendent, oprindu-se pe finală *mi*: la prima volta oprirea se face pe treapta a V-a

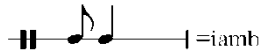
(realizând o semicadență) iar la secunda volta oprirea se face pe fundamentală (cadență finală);

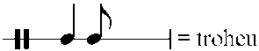
- melodia este silabică; fiecărei silabe îi corespunde o valoare de notă (pătrime sau optime);
- ritmul este după clasificarea lui Constantin Brăiloiu „giusto silabic bicron”:
  - grupurile ritmice corespunzătoare perechii de silabe sunt:


a) la primul rând melodic  = iamb

 = tribrah legat de u

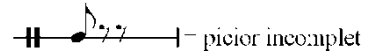
 = troheu și n final

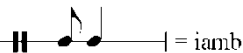
 = iamb

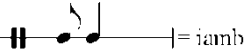
b) al doilea rând melodic:  = troheu

 = iamb

 = iamb

 = picior incomplet


c) al treilea rând melodic:  = iamb

 = iamb

 = iamb

 = iamb

d) al patrulea rând melodic  = iamb

 = iamb

 = iamb

 = notă finală

### Ex. nr. 2

Al treilea exemplu muzical este interpretat de către Jianu, care, în cele două fragmente muzicale distincte, dă glas frământărilor sale:



Frun - zu - li - ță măr dom- nesc\_\_\_ Stau în loc și mă gân-desc

5

Pe ce ca - le\_\_\_ să\_\_\_ por - nesc Frați hai-duci ca să-mi gă - sesc.

12

Să iau ca - lea co - dru - lui\_\_\_ Po - te - ca\_\_\_ hai\_\_\_ du - cu - lui

16

Să iau ca - lea\_\_\_ co\_\_\_ dru\_\_\_ lui\_\_\_ Po - te - ca hai - du - cu - lui.

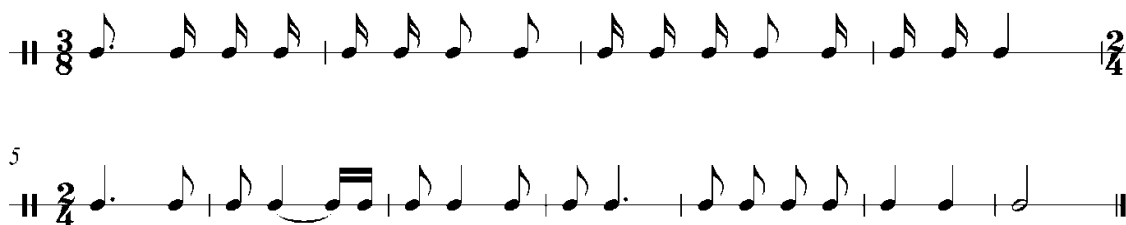
### Ex. nr. 3

Acest număr muzical este alcătuit din două melodii, prima repetându-se în final.

Cea dintâi dintre componentele melodiei, cu care începe și se încheie intervenția Jianului, are următoarele caracteristici:

- vers octosilabic - îmbinând forma catalectică (fără completare) cu cea acatalectică;
- strofa are patru rânduri melodice;
- modul este eolian, transpus aici pe finala *mi*;
- ambitusul este de octavă;
- mersul melodic este mixt;
- melodia este silabică, pentru fiecare silabă corespunde în general o valoare de

- notă (♪♪♪). O singură dată, la începutul rândului al treilea, apare o grupare ritmică ♩ pentru o singură silabă tare să imprime care imprimă melodiei un caracter melismatic.
- valorile de note se pot grupa în ritmul măsurat, accentul periodic impune stabilirea de măsuri din sistemul modern al ritmului:



Ex. nr. 4

Partea centrală a intervenției *Jianului* are următoarele caracteristici:

- vers octosilabic, catalectic, necompletat în timpul cântatului;
- strofa are patru rânduri melodice: primele două sunt inedite iar ultimele două sunt din prima melodie;
- din punct de vedere modal, aici întâlnim paralelismul major-minor specific cântecelor populare din zonă;
- ambitusul este de octavă; primele două versuri au mers ascendent până la octava *mi*, rândurile III și IV au mers descendent ajungând la finala modului, care se impune ca finală și prin alungirea ei;
- melodia este silabică iar ritmul este o combinație între binar și ternar - în cazul primelor două rânduri melodice și binar pentru partea secundă a cântecului, respectiv rândurile III și IV.

Melodia și versurile celui de-al V - lea exemplu muzical redau foarte sugestiv starea emoțională a celor ce au luat calea codrului în vremuri de restriște, încercând să scape de griji și de nevoi:

Ex. nr. 5

și are următoarele elemente specifice:

- vers octosilabic catalectic (fără completare) și acatalectic;
- strofa are patru rânduri melodice;
- modul este eolian (aici transpus pe finala *mi*);
- ambitusul este de decimă;
- primul rând melodic începe la octava de sus și se termină pe fundamentală, desfășurându-se în măsura de 6/8 și într-un mers descendent, cu excepția celor două salturi inițiale; al doilea rând melodic este în măsura 2/8 și începe și se termină la octava de sus;
- rândurile melodice III și IV sunt octosilabice acatalectice, se desfășoară în măsura de 6/8 la prima voltă are loc o semicadență pe treapta a V-a, la secunda voltă cadența finală este pe fundamentală.

Exemplul nr. VI:

M.M. ♩ = 80

Sunt să - tul de - a - tă - tea chi - nuri Până - n gât m - am să - tu - rat

5 Vi - no, tu, iu - bi - to dra - gă, De mă ve - zi cum stau le - gat

6 stau le - gat.

### Ex. nr. 6

este cântat de Jianu după ce a fost prins de poteră și încătușat și prezintă următoarele caracteristici:

- vers octosilabic;
- structura arhitectonică: patru rânduri melodice;
- rândul I este acatalectic (8silabe) ca și al III – lea rând melodic;
- rândurile III și IV sunt catalectice (7 silabe ce nu se completează în timpul cântatului);
- ambitusul este de octavă;
- melodia este silabică, chiar valorile scurte (♩) nu sunt melisme ci corespund silabei din vers;
- melodia se desfășoară pe un nivel acut cu ușoare alunecări de intervale; abia rândul al IV, - lea pornind de la octavă superioară, merge coborâtor până la nota finală *sol*;
- modul este ionian;
- ritmul este măsurat, primele trei rânduri melodice sunt scrise în măsura de 3/8 iar încheierea se face în măsura de 6/8.



Răspunzând chemării din cântecul Jianului, întră în scenă Mireasa care cântă, acompaniată de toți haiducii următoarea melodie, cu un refren specific:

(3+2)

Frun - zu - li - ță foa - ie la - tă, Ti - ne - rel\_\_\_ zi - or!

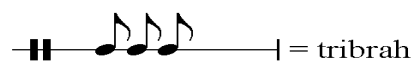
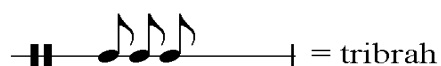
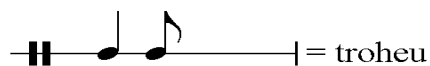
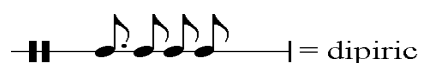
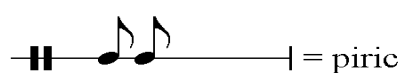
Eu ți - am fost ție a - man - tă, Ti - ne - rel\_\_\_ zi - or!\_\_\_

Voi - ni - cel\_\_\_ Zi - or;

**Ex. nr. 7**

și cu următoarele caracteristici:

- vers octosilabic acatalectic, urmat de un refren cu vers de hexasilabic catalectic repetat în final cu text diferit;
- structura arhitectonică: două rânduri melodice urmate de câte un refren, ultimul dublat pentru a se încheia pe fundamentală;
- modul este ionic;
- mersul melodiei este mixt: ascendent și descendent;
- ritmul este *giusto silabic* și cuprinde următoarele grupe corespunzătoare perechilor de silabe:



**Ex. nr. 8**

Următorul număr muzical

O, ma - mă dul - ce ma - mă \_\_\_\_\_, Fi - ul tău do - rit \_\_\_\_\_,  
 10 Fi - ul tău te chea - mă \_\_\_\_\_, să - l vezi chi - nu - it Fi - ul  
 18 tău te chea - mă \_\_\_\_\_ să - l vezi chi - nu - it \_\_\_\_\_

**Ex. nr. 9**

este o creație de proveniență cultă, melodia ciclând cu versurile lui Mihai Eminescu din poezia *O mamă*, fiind creația compozitorului ardelean Guilelm Șorban.

Melodia are structura unei romante și pare a fi printre cele dintâi melodii create pe versurile genialului poet. S-a bucurat de o mare circulație pe întreg arealul românesc, popularizându-ce. Ea este adaptată nu numai contextului dramatic dar și textul a suferit modificări. Melodia este cântată într-o tonalitate minoră, rândul al IV - lea melodic se încheie cu o cadență pe treapta a V-a iar rândul al VI - lea melodic cu cadența finală pe fundamentală *mi*. Rolul ei în angrenajul piesei de teatru folcloric este de a spori tensiunea dramatică prin introducerea mamei, ca personaj simbolic cu o contribuție însemnată în desfășurarea acțiunii

M.M. ♩ = 88  
 a (2+3)

Măi Ji - e - ne \_\_\_\_\_, fă - tul meu \_\_\_\_\_, Ve - de - te - aș tă năr flă - cău ,  
 5 Că - pi - tan pes te hai - duci \_\_\_\_\_ Și la co - dri să te duci \_\_\_\_\_  
 9 b  
 De - cât te - aș ve dea a - cu - ma în lan - țuri lă sat ,  
 13 Mai bi - ne - ntr-o mă - năs - ti - re să fii în - cu iat  
 17 Să ci - tești nu mai cărți sfin - te , să faci ru - gă ciuni.  
 21 Dum - ne - zeu c-o să ne sca - pe ța - ra de pă gâni

**Ex. nr. 10**

În câteva versuri un creator anonim s-a reușit să se redea tot ceea ce poate simți o mamă care știindu-și fiul „în lanțuri legat”, nu poate uita că întregul popor este asuprit și ca orice creștin își îndreaptă nădejdea spre Dumnezeu. Pentru redarea acestor trăiri complexe sunt reunite două melodii diferite notate cu *a* și *b*:

*a)* -versuri octosilabice-catalectice;

- structura arhitectonică este de patru rânduri melodice, grupate două câte două;
- melodia este silabică, cu ușoare tendințe melismatice prin alunecarea notei de la silaba a IV-a; această formulă se repetă la toate rândurile melodice;
- după al doilea rând melodic oprirea pe treapta I (*sol*), cu valoare de pătrime poate fi considerată drept cezură (oprirea cu o respirație), continuarea se face printr-un salt de sextă, totul desfășurându-se ca pe un recitativ de încheiere;
- ritmul se desfășoară pe formulă unui peon 4 ( ♪♪♪♪ ♪ ) tot timpul.

*b)* Partea a doua din exemplul nr.7 pare a fi tot o creație cultă folclorizată. Versificația îmbină picioare metrice de 8 și 5 silabe. Melodia este alcătuită dintr-o frază care se repetă de trei ori cu mici variații și cu cadență deschisă pe dominantă.

Exemplul nr. XI este un cântec soldătesc ce se cântă în ritm de marș:

Eu sunt Că - pi - ta - nul cel ne - în - tre - cut , Pe căm - pul de  
6  
lup - tă mult am su - fe - rit , U - na , do - uă , trei hai cu toți flă  
12  
căi , C-o - ceas - ta es - te ța - ra în ca - re tră - im  
17  
Și pen - tru ea tre - buie să mu - rim

### Ex. nr. 11

și are următoarele caracteristici:

- primul vers este hexasilabic acatalectic, al doilea vers este catalectic, al treilea acatalectic și a patrulea catalectic;
- urmează o exclamație, o comandă alcătuită din două grupe de 5 silabe;
- melodia este silabică și se încadrează în sistemul tonal modern (*Sol- major – Re major*);
- ritmul se încadrează în sistemul binar de la început până la sfârșit.

M.M. ♩ = 100

Sal - tă, sal - tă Ro - mă - ni\_\_\_ e\_\_\_ , Poar - tă - ți gri - ji - le du - reri ,

5 Bra - țul ca - re - o - pa - să - n co - dri - m - po - do - biți și\_\_\_ plini cu flori

11 Hai cu toți în - tr - o u - ni\_\_\_ re\_\_\_ să stri - găm , sfân - tul Va - si - le ,

15 Cu mă - nunchi de\_\_\_ bu - su - ioc\_\_\_ , să ne dea Dom\_ nul no - roc.

### Ex. nr. 12

Exemplul nr. 12 este un număr muzical ce pare a rezulta din combinarea a două melodii diferite. Prima provine, probabil, din cântecele dedicate Independenței sau cântate cu această ocazie și poporanizate. Cea de-a doua pare a avea proveniență populară, cele două fraze ale sale intercalând reluarea temei incipiente. Prima apariție a celei de-a doua teme muzicale este în măsura de 2/4, iar cea secundă în măsura de 3/4, dând numărului muzical o mare diversitate.

Numărul muzical păstrează caracterul tonal cu sfârșiturile de frază de obicei pe tonică. Mesajul versurilor este specific cântecelor cântate de către soldați, ca în a doua parte mesajul să se transforme într-o urare specifică sărbătorilor de iarnă.

Exemplul muzical nr. XIII, ca și cel anterior, este cântat de întreaga bandă a Jienilor, și reprezintă urarea lor adresată gazdelor sau spectatorilor.

M.M. ♩ = 88

A - nul Nou ca - re - o in - trat\_\_\_ Va fi\_\_\_ ve - sel și bo - gat\_\_\_

5 Va fi\_\_\_ ve - sel și bo - gat.

### Ex. nr. 13

Principalele caracteristici ale melodiei sunt următoarele:

- Vers octosilabic catalectic;
- Structura arhitectonică este de două rânduri melodice cu repetarea celui de-al doilea;
- Ambitusul este de cvintă, scara folosită fiind pentacordică;

- Mersul melodic este mixt; primul rând ascendent, al doilea rând - descendent;
- Melodia este silabică cu excepția a trei melisme: la sfârșitul rândurilor melodice I și II, și la începutul celui secund.

Așa cum s-a demonstrat, exemplele muzicale sunt interpretate de întreagă trupă dar există și numere solistice.

Repertoriul muzical din *Jienii* are un caracter eteroclit reunind cântecele populare, soldățești, sau creații de factură cultă. Unele din exemplele muzicale pot avea la origine piese muzicale cu tematică haiducească ce s-au întâlnit cu creațiile muzicale care au pregătit și au însoțit marile momente din istoria noastră: Unirea, Independența, Marea Unire, creații poetico-muzicale în care s-au concretizat gândurile și nădejtile, s-au îmbărbătat oamenii necăjiți, au fost preamăriți, cei ce întruchipau aspirațiile celor asupriți, au fost cântați eroii. Lipsa de preocupare pentru consemnarea cântecelor apărute cu prilejul acestor evenimente – mai ales pentru cele de la sfârșitul sec. al XVIII-lea și de la începutul celui următor – a făcut ca doar tradiția orală să mai păstreze ceva până în zilele noastre.

#### **2.4. Concluzii la capitolul 2**

Folclorul este un complex de manifestări și de atitudini estetice. Creația populară se află într-un circuit deschis al vieții. Cercetarea și păstrarea folclorului asigură o cale de cunoaștere a istoriei naționale, și a tradițiilor sale, permițând apropierea de viața țăranilor și de tradițiilor etnice.

În ultimii ani, asistăm la o revigorare a folclorului cu conținut religios care are dreptul să participe alături de cel laic la înfrumusețarea spirituală generală a folclorului românesc.

Considerăm că funcțiile lor sunt paralele, procesul de asimilare a unuia de către altul pare a întârzia. Dacă funcția veche, ce se pierde în negura secolelor ce își are originea în protoistoria și etnogeneza poporului român, își pierde importanța, urmare a dispariției tradiției țărănești – deci și a complexului de relații dintre om și natură, natura căpătând importanță din ce în ce mai mică, comparativ cu drepturile inalienabile ale omului, folclorul religios nu poate suplini funcțiile folclorului laic, dar nici nu trebuie neglijat sau ignorat deoarece poartă în sine virtuți educaționale din cele mai importante.

Analiza detaliilor numerelor muzicale folosite în teatrul haiducesc ne-au condus la următoarele concluzii:

- *Jienii* reprezintă o formă importantă de teatru popular în care muzica ocupă un loc important; eliminarea numerelor muzicale determină distrugerea genului;

- Numerele muzicale au o proveniență foarte diferită (creații populare, creații de factură cultă poporanizate, romanțe, marșuri militare, cântece școlare etc.);
- Fără a fi o imitație a numerelor muzicale din teatrul liric, teatrul haiducesc are în construcția sa numere solistice echivalente ale ariilor și recitativelor, numere de grup-cântate coral unisonic, numere îmbinând intervenții solistice și de grup;
- Se poate vorbi despre diversificarea numerelor muzicale de grup, existând în manifestarea „artistică”, un „cor” general, alcătuit din toți membrii cetei, dar și „coruri” care grupează personaje (haiducii, delenii, personaje reprezentând oficialitățile);
- Se constată apariția cântării alternative (soliștii și grup sau grupuri diferite), încredințarea „ariilor” personajelor principale (Jianu, Mama, Căpitanul etc.) și prezența unor forme embrionare de leitmotive.

Este rolul și domeniul profesorului de educație muzicală de a prelua, conștientiza valoarea muzicală a folclorului, a tradițiilor ancestrale, prezentate prin teatrul popular, încercând să adopte prin pregătirea necesară, profesionistă, un domeniu teoretic, de mare importanță pentru păstrarea identității naționale în școală, în comunitatea în care-și desfășoară activitatea elevii săi, prin practica artistică ce urmează să acorde atenția cuvenită celei folclorice, care trebuie să se bazeze pe valori autentice.

De asemeni, în lupta cu producțiile muzicale numite populare, ce au cu primordialitate funcție distractivă, hedonică, profesorul de educație muzicală are nevoie de a ieși în întâmpinarea cererii diferitelor manifestări în cadrul școlii, având în vedere caracteristicile generale ale diferitelor repertorii, din care unele au fost prezentate aici.

Pedagogia actuală modifică relația elev – artă în sensul deplasării accentului de pe poziția de spectator-receptor a copilului, la cea de spectator avizat și critic și mai ales spre poziția de descoperitor, valorificator, interpret și creator de artă, sau de frumos, având astfel posibilitatea de a încorpora frumosul în propria lui viață și activitate.

### **3. ACTIVITATEA EXPERIMENTAL-PRAXIOLOGICĂ DE FORMARE A CULTURII ETNOARTISTICE A ELEVILOR PRIN INTERMEDIUL TEATRULUI POPULAR**

#### **3.1. Metodologia formării/dezvoltării culturii etnoartistice a elevilor**

După ce am conturat parametrii conceptului de cultură etnoartistică, cu aprofundări ale perspectivelor psihologice, pedagogice și estetice și am descris aspectele etnoartistice ale teatrului popular românesc, cu insistențe asupra fenomenului viu care este piesa de teatru *Jienii* de pe Valea Troțușului, cu coordonatele ei teatrale, dramatice și muzicale, am ajuns la prezentarea mediului educațional al formării culturii etnoartistice prin intermediul unor asemenea manifestări de teatru popular, pornind de la exemplul concret analizat în componentele sale și în contextul celorlalte manifestări ale sărbătorilor Crăciunului în Moldova.

Pentru a ajunge la experimentul propus vizând integrarea manifestărilor de teatru popular în activitatea educațională am considerat necesară o incursiune în metodologia formării culturii etnoartistice a elevilor, conducătoare spre proiectarea demersului experimental privind implementarea și validarea didactică a unor asemenea manifestări ce ținesc integrarea lor nu numai în activitățile artistice școlare dar și în cele ale comunității, artistice și sociale. În felul acesta am creionat parametrii principiilor, obiectivelor, metodelor și modelului didactic ca va sta la baza experimentului. Acesta ilustrează dinamica creșterii culturii etnoartistice a elevilor și dorința lor de a extinde în viața spirituală a comunității asemenea valori, convinși că sunt multe astfel de valori spirituale ce trebuie reactivate nu atât ca documente de viață și simțire, ci și ca elemente viabile ale culturii naționale. Toate vor conduce spre concluziile generale ale demersului experimental și ale lucrării și spre recomandările practice utile tuturor cadrelor didactice dornice să contribuia la revitalizarea unor tradiții spirituale ale poporului nostru ce ne pot reprezenta cu cinste în cultura europeană.

Pentru a ajunge la coordonatele metodologice ale dezvoltării culturii etnoartistice a elevilor considerăm necesară trecerea în revistă a funcțiilor și principiilor acesteia.

#### **3.1.1. Funcțiile educației etnoartistice**

Educația este concepută ca o investiție în om. Ea reprezintă o preocupare a întregii societăți prin valorificarea optimă a resurselor sale materiale și umane. La realizarea educației contribuie familia, mediul social, școală, Biserica, instituțiile culturale, mass-media și structurile asociative. În constelația acestor factori de educare a tinerei generații, **școlii îi revine** locul

central, ea fiind „principala instituție socială specializată în pregătirea oamenilor pentru muncă și viață” [88, p.7].

**Din perspectiva pedagogică** este important de a contura rolul și funcțiile importante care sunt *atribuite etnoculturii*. Educația etnoculturală, fiind o ramură a științelor educației se bazează pe funcțiile educației. Raportându-se la cele două sisteme cu care interacționează – individul și societatea – funcțiile educației pot fi grupate în două categorii:

- funcții individuale ( psihopedagogice) ale educației;
- funcții sociale (sociopedagogice) ale educației.

Analizând funcțiile educaționale înaintate conceptualizate de diferiți autori sintetizăm și le propunem pe cele care pot fi atribuite educației etnoculturale:

Funcțiile individuale sunt centrate pe individ și sunt generale și particulare. [44 Cocoș]

A. Funcțiile generale se împart în:

B. *funcția antropologic-culturală;*

C. *funcția axiologică;*

D. *funcția de socializare.*

*Funcția antropologică* reprezintă funcția de umanizare a omului. Omul devine om dacă este învățat să fie om. Umanizarea se realizează prin încercare sau prin imitație. Exersând se ajunge la automatizare. *Funcția axiologică* este funcția de învățarea a valorilor culturii. Acest proces duce la responsabilizarea omului, la formarea acestuia de a lua atitudini și de a aprecia ceea ce îl înconjoară. *Funcția de socializare* se referă la maturizarea umană care asigură adaptarea și integrarea socială a individului.

- Funcție cognitivă – de transmitere de cunoștințe;
  - Funcție economică – de formare a indivizilor pentru activitatea productivă;
  - Funcție axiologică – de valorizare și dezvoltare a potențialului de creație culturală.
- (După O. Șafran)

Pedagogul Ioan Nicola propune o altă clasificare a funcțiilor:

- funcția de selectare și transmitere a valorilor de la societate la individ;
- funcția de dezvoltare conștientă a potențialului biopsihic al omului;
- funcția de pregătire a omului pentru integrare activă în viața socială.

Eminentul pedagog, George Văideanu, clasifică astfel funcțiile educației etnoartistice:

- funcția formării competențelor și calificărilor necesare societății
- funcția național culturală;
- funcția internațională a educației (pregătirea omului pentru a deveni cetățean al lumii).



În sistemul educațional pe lângă funcțiile instructive, educative A. Afanasieva se pronunță pentru *funcția ocrotitoare (de ocrotire) a sănătății*. Sub această terminologie se subînțelege ocrotirea sănătății fizice și psihice a elevilor. Drept mijloc de realizare a acestei funcții ale educației se concepe folclorul. *Folcloroterapia, concept* introdus de A. Afanasieva, considerată ca una din direcțiile ale art-terapiei în cadrul căreia, prin intermediul folclorului se realizează o psihocorelare, armonizare a personalității [152].

Prin urmare, A. Afanasieva conturează funcțiile etnoculturii:

1. Axiologică (etnocultura, ca valoare, este vital necesară unei etnii, unui popor);
2. Psihologică (contribuie la menținerea sănătății psihice a omului, care prin valorile etnoculturale își găsește putere, voință, echilibru spiritual);
3. Socială (consolidează diferite pături sociale în jurul unor valori, tradiții culturale milenare).

În general, persoana fiind legată de tradițiile etnoculturale, ca regulă se află într-o stare de armonie psihologică, spirituală cu universul și acest fapt în mare parte contribuie la îmbunătățirea stării sănătății a ei [152].

Asigurarea calității în educație este una dintre preocupările primordiale actuale și una dintre *finalitățile educației*. În opinia lui R. Killen [apud Păun, Potolea] calitatea unui sistem de educație poate fi judecată din cel puțin trei perspective: intrările în sistem, ceea ce se întâmplă în interiorul sistemului și ieșirile din sistem.

Școala tradițională, caracterizată după modelele didactice ale lui Comenius și Herbart, a dus la un învățământ centrat pe cunoștințe. Școala modernă pune accent pe dezvoltarea multilaterală a personalității, capabilă să facă față tuturor schimbărilor generate de exploziile informaționale și tehnologice. Finalitățile urmărite sunt raportate la intrările în sistem. Pe baza rezultatelor obținute putem constata dacă s-a realizat ceea ce ne-am propus. Conceptul de finalitate a educației definește trăsăturile fundamentale ale activității de formare-dezvoltare a personalității și exprimă „capacitatea de proiectare a educației conform unor ținte” și „capacitatea de valorizare a educației prin intermediul unor repere constante” [44, p. 104-105] Idealul educației a contribuit la dinamizarea teoriei educației prin identificarea acelor calități ale personalității umane care trebuiau valorificate ca finalități ale educației.

*Scopul educației* realizează acordul între idealul educației și *obiectivele sale*. Scopul vizează finalitatea unei acțiuni educative determinate și detaliază conținutul idealului educației. Scopul educației „asigură orientarea activității de educație în mod real”. (Viviane et Gilbert de Landsheere, 1979) [apud 44, p. 116]

Finalitățile educației etnoartistice sunt bazate pe cele ale pedagogiei și se rezumă în unele *competențe, capacități/cunoștințe/atitudini*. Cunoașterea, asimilarea și însușirea culturii populare

este nu numai o colaborare etnoculturală a profesorului cu elevul, ci este o viață comună, o trăire comună, și o înfăptuire comună a bunului. *Trăirea tradițiilor populare* se înțelege ca fiind instaurarea unei atmosfere emoțional pozitive, or, conștientizarea lor ca drept eveniment al vieții personale [155, p.38].

Finalitățile educației etnoartistice fiind prezentate la elevi printr-o cultură etnoartistică formată prevăd diferite niveluri:

N.Bondareva prin însușirea tradițiilor populare deduce trei niveluri de evaluare a culturii etnoartistice:

*nivelul inferior* – când elevii, participând la teatralizări populare însușesc unele reguli de conduită morală, la un nivel pur reproductiv;

*nivelul mediu* – când elevii analizează posibilitatea încercării de introducere a tradițiilor populare în viața lor personală și a societății;

*nivelul superior* - când elevii sunt apți de sine stătător să folosească aceste tradiții în viața sa personală.

N.Bondareva mai vorbește despre formarea etnopedagogică a profesorului enunțând următoarele aspecte necesare: *atitudini motivațional-personale, cunoștințe despre conținutul etnopedagogiei, capacități de realizare a educației etnice* [155, p. 40].

### **3.1.2. Principii ale formării/dezvoltării culturii etnoartistice prin teatrul popular românesc**

Principiile educației sunt cerințe de bază față de procesul educativ. Etimologic termenul de principiu își găsește originea în cuvintele *principium* (cel dintâi) și *princeps* (cel mai important), având sensul de teză, idee generală care stă la baza tuturor celorlalte, care orientează cursul comun al mai multor elemente dintr-un anumit domeniu. Ele indică unele condiții necesare pentru formarea și dezvoltarea poziției educatului. Pentru garantarea succesului principiile trebuie să funcționeze într-o interconexiune și intercorelare permanentă.

Formarea/dezvoltarea la elevi a *culturii etnoartistice* prin valorificarea manifestărilor ale teatrului popular necesită din partea profesorului orientare după un sistem teleologic concret și finit: finalități, sistemul de principii, strategii, tehnologii, metodologii clar ierarhizate. Formarea/dezvoltarea *culturii etnoartistice* constituie o parte a personalității „depline”. În acest sens alegerea *sistemului de principii* trebuie să fie într-o concordanță nemijlocită cu principiile educației moderne, principiile etnopedagogiei, principiile axiologice, principiile educației artistice, principiile percepției muzicale etc.

Aceasta face ca idealul educativ să se apropie mai mult de categoria estetică a frumosului, decât de categoria științifică a adevărului. De altfel, în gândirea greacă, acest ideal

uman către care tinde toată existența cotidiană era numit „kalokagaton” și se atinge prin ceea ce au numit tot ei „paideia”. „Or, așa cum remarcă și Mumford, citat de Cezar Bîrzea „paideia” era în esență o categorie estetică: „Paideia este educația considerată ca o transformare a personalității umane, pe toată durata existenței, în care fiecare aspect de viață are un rol. Contrar sensului tradițional al educației, paideia nu se limitează la procesul de instruire conștientă sau la inițierea tinerilor în patrimoniul social al unei comunități. Paideia constă mai degrabă în a da formă însăși vieții: considerând fiecare situație de viață ca un mijloc de a se construi pe sine și ca o parte a unui proces mai vast de conversiune a faptelor în valori, a procedurii în scop, a speranțelor și proiectelor în rezultate. Paideia nu este educație, pur și simplu: ea este creație și invenție; omul însuși este opera de artă pe care paideia caută să o formeze” [Apud:17, pp. 65 – 66].

Propunem în continuare o prezentare succintă a celor mai importante principii implicate în realizarea educației etnoartistice.

*Principiul orientării umaniste* (N.Silistraru) a educației exprimă o cerință importantă față de sistemul de valori, propus în calitate de fundament al educației.

*Principiul educării activismului* (N.Silistraru) (pentru folosul altora) este bazat pe înțelegerea faptului că personalitatea se formează în direcția în care este organizată activitatea ei. Aceasta înseamnă că formarea poziției morale a personalității se realizează datorită participării educatului la acțiuni utile, pentru binele altor oameni; poziția cetățenească în acțiuni orientate la perfecționarea mediului social; poziția estetică - la conștientizarea contactului cu frumosul; poziția religioasă - spre realizarea emoțională pozitivă a cerințelor de cult, iar atitudinea pozitivă pentru învățatură se dezvoltă în cadrul succeselor la învățatură. Prin acest principiu se subliniază inegalitatea aprecierii formelor verbale de educație.

*Principiul integrării organice a teoriei cu practica* (N.Silistraru). Lecțiile să ofere cât mai multe ocazii de valorificare în practică a cunoștințelor însușite, adică de generare și dezvoltare a capacităților, aptitudinilor, deprinderilor și priceperilor formate-dezvoltate precum și a atitudinilor formate-educate, ceea ce favorizează sesizarea adevăratei valori a cunoștințelor teoretice. Ceea ce se însușește se cere a fi valorificat în activitățile ulterioare (didactice sau de viață), iar educabilii trebuie să cunoască valențele operaționale ale cunoștințelor ce urmează a și le însuși, pentru că ceea ce se învață în virtutea unei aplicări concrete se însușește mult mai temeinic și cu mai mare motivație. Prin urmare, procesul de învățământ trebuie raportat la eventualele aplicații practice ale conținutului științific pe care-l vehiculează.

*Principiul corelației între senzorial și rațional, dintre concret și abstract* (N.Silistraru). Cunoașterea umană se realizează prin intersectarea unui dialog permanent între concretul senzorial și raportarea rațional intelectuală la realitate. Aserțiunea lui Locke, după care „nimic nu

există în intelect dacă mai întâi nu ar exista în simțuri” primește în contextul didactic o puternică relevanță. Psihologia contemporană acreditează teza conform căreia cunoașterea sporește și se amplifică atât prin traiectul inductiv, prin simțuri – de la concret, dar și deductiv, prin intelect – de la abstract la concret.

*Principiul motivării activității* (N.Silistraru) elevilor necesită: antrenarea benevolă a copilului în activitate, încrederea lui în alegerea mijloacelor și metodelor pentru atingerea obiectivului stabilit, în posibilitățile și capacitățile sale, în posibilitatea atingerii sarcinilor trasate.

*Principiul coeziunii de grup* a educaților este o condiție importantă a succesului în educație. Dacă educatorul reușește să consolideze grupul elevilor prin valorile promovate de idealul/scopul/obiectivele și conținuturile educației, precum și prin propriile valori umane/profesionale, se va obține și consolidarea de grup în baza comunității valorice. Grupul unit devine un factor important al educației, el își asumă o parte importantă a funcțiilor educatorului [122, pp.112-115].

În sistemul de principii de formare la elevi a culturii etnoartistice considerăm important integrarea *principiilor axiologice* (If.Avram) precum:

- *Principiul educației prin și pentru valori;*
- *Principiul transpunerii valorilor în fapte de civilizație;*
- *Principiul sensibilității afective;*
- *Principiul dominării valorilor naționale perene* [8, p.82].

Pe lângă principiile conturate, procesul de formare a culturii etnoartistice prin intermediul teatrului popular angrenează și principiile educației muzicale, în special pe cele care privesc aspectele multiple ale **percepției muzicale**.

I.Gagim formulează *principiul acțiunii totale a muzicii asupra omului*. În aspectele biologic și psihofiziologic acesta se realizează prin ritm (=element fundamental al activității organismului), declanșând pulsații meloritmice în diverse zone ale corpului. Organismul funcționează în baza a circa 300 de ritmuri, o parte din ele intrând în comunicare cu ritmurile muzicii, inclusiv la nivel subcortical/subsenzorial [66, p. 22].

*Principiul pasiunii* (I.Gagim) condiționează decisiv desfășurarea și finalitățile procesului de educație muzicală: percepția/înțelegerea/interpretarea muzicii sunt posibile doar în condițiile unei stări de activism interior, de contemplare activă; emoția artistică nu se produce decât în relație cu interesul/pasiunea/inspirația; muzica însăși contribuie la crearea acestei atmosfere, oferindu-se drept un fidel colaborator al profesorului și elevilor. Crearea unor condiții pentru însușirea materiei muzicii la un înalt nivel de pasionare/interes/captivitate, în toate formele – audiență, interpretare, discuție - constituie o exigență fundamentală pentru EM;

*Principiul intuiției* (I.Gagim) presupune că învățarea trebuie sprijinită pe o bază perceptivă, concret – senzorială, operaționalizată în acțiunea directă a educabililor cu diversele obiecte studiate sau cu substitutele logice ale acestora. Principiul intuiției are la bază ideea lui Lock potrivit căreia: „nimic nu există în intelect dacă mai întâi nu a existat în simțuri”, însă nu trebuie scăpat din vedere, ca un amendament diacronic, faptul că a fost construit inițialmente, cu mulți ani mai înainte, de către Comenius. Psihologia contemporană acreditează teza potrivit căreia cunoașterea sporește pe două căi: - *inductivă*: prin simț, de la concret la abstract; - *deductiv*: prin intelect, de la abstract la concret.

În viziunea pedagogului I.Gagim principiul intuiției presupune stabilirea unui contact viu cu lucrarea drept condiție indispensabilă înțelegerii ei: muzica este cunoscută prin simțirea/trăirea nemijlocită a mesajului ei; în EM lectura/explicarea/analiza teoretică a piesei muzicale succede și se subordonează receptării emoționale; emoția anticipează reflecția, practica – teoria; discuția despre muzică se întemeiază pe cele auzite/trăite; - corelației educației muzicale cu viața, dedus din didactica generală, este baza și condiția existenței muzicii, el reglementează raportul muzică-viață: receptarea-interpretarea muzicii este adecvată și pleneră doar prin angajarea și a altor domenii și activități umane, fenomenelor lumii întregi, în primul rând ale vieții spirituale; legile muzicii se suprapun legilor spiritului uman, iar acestea - legilor universului;

*Principiul unității educației-instruirii-dezvoltării muzicale* (I.Gagim) preconizează unitatea celor trei domenii ale EM - muzicologia, psihologia, pedagogia; valorificarea muzicii ca raportare a subiectului receptor la ea solicită cu necesitate unificarea componentelor de bază ale procesului educațional în triada instruire-dezvoltare-educație muzicală: instruirea (formarea de cunoștințe/capacități) realizează implicit și dezvoltarea competențelor muzicale de bază ale elevului receptor (auzul muzical, percepția, sensibilitatea emoțională, imaginația etc.), primele două componente reprezentând temelia pentru educația muzicală propriu-zisă;

*Principiul interiorizării muzicii* (I.Gagim) derivă din teoria musicosofică (G.Bălan), Acest principiu servește drept temelie pentru întreg domeniul EM, integrează și materializează celelalte principii care decurg din legitățile EM. Interiorizarea muzicii se produce ca aprofundare în muzică și ca aprofundare în sine. La stadiul prereceptării *eul* și *creația muzicală* există separat pe orizontală; la faza interiorizării *eul* și *muzica* se întâlnesc/se contopesc pe verticală, creând o realitate psiho-muzicală integră, supra dialectică, care depășește forma *exterior-interior*. Principiul *interiorizării muzicii* arată că aceasta se transpune din realitatea fizică în una psihică, în sensul că sonorul muzical se transformă din fenomen exterior-obiectiv (artistic) în fenomen interior-subiectiv (spiritual). Prin interiorizarea muzicii se obține muzicalizarea ființei la gradul superior, iar prin aceasta edificarea ei [66 ].

Păstrând legăturile ce țin de realizarea educației muzicale, trebuie menționat faptul că în stabilirea fundamentelor teoretico-praxiologice ale eficienței educației muzical-artistice a elevilor V.Babii propune unele principii [9, p.17-18], dintre care considerăm necesare în formarea culturii etnoartistice următoarele:

*Principiul creativității.* (V.Babii) Creativitatea a devenit un termen de sinteză, o paradigmă performantă în orice domeniu în care sunt prezente elementele noului, originalității. Ea necesită noi abordări, dar aceasta nu exclude reconceptualizarea celor existente și elaborarea altor noțiuni și definiții. Personalitatea, prin felul său individualizat, constituie o structură de valori (caracter, abilități, atitudini, preferințe etc.), care capătă o dezvoltare orientată într-un domeniu, datorită alegerii unui ideal. Creativitatea nu este un construct impus firii umane din exterior, ci este o esențialitate de principiu a modului de „a fi”, de a trăi, de a se schimba și dezvolta, cu tendința spre inovare. Studiul creativității obligă explorarea raporturilor dintre creativitate și imaginație, creativitate și procesualitate, creativitate și stimulare.

În continuare cercetătorul urmărește fenomenul prin prisma prezentului: actualmente, problema se reduce nu la un exercițiu creativ în domenii concrete ci, prin intermediul unui sau altui domeniu, la formarea la elev a unei viziuni creative de genă, de stăpânire a unei arte creative, valabile pentru oricare situație comportamentală. Creativitatea vizează nu un gen de activitate oarecare, ci acea capacitate generală, care determină productivitatea individuală a personalității în spațiul social.

La același pedagog găsim sistematizat *principiul succesului* (V.Babii) care în esență are în vedere faptul că în plan formativ, „predominantă rămâne a fi starea de succes – succes, care înseamnă că, de pe urma unei activități/ acțiuni muzicale, realizate individual sau în grup, nimeni nu este în pierdere. Contrar stării de *succes-succes* este cea de *succes-insucces*, care se reduce la dorința elevului de a obține succes în activitate prin oricare mijloace. Persoanele care acționează conform paradigmei descrise impun altora voința lor proprie, chiar și atunci când acțiunile practice sau intenționalițiile sunt lipsite de originalitate.” Raportul dintre ceea ce s-a obținut și ceea ce s-a consumat, constituie randamentul eficienței succesului. Așadar, succesul constituie acea stare de satisfacție care stimulează persoana, îi fortifică puterile și siguranța pentru a tinde spre o manifestare amplă și continuă.

În lumina ultimilor cercetări, *pedagogia populară* se prezintă ca o ramură a cunoștințelor empirice, acumulate de popor în care-și găsesc oglindire scopurile educației, precum și totalitatea mijloacelor, procedeele și deprinderilor, folosite de mase în scopul educației generațiilor tinere. Pedagogia populară nu este o știință, ci un domeniu de cunoștințe empirice. Prin urmare, așa cum sintetizează un pedagog contemporan „pedagogia populară este obiectul de studiu al științei

pedagogice, iar ramura științei pedagogice, care se ocupă de studierea, analiza și generalizarea faptelor și fenomenelor pedagogiei populare, o constituie *etnopedagogia*” [121, p. 13].

Având grijă de dezvoltarea spirituală a neamului, din generație în generație, fiecare cultură etnică, depune eforturi sporite, pentru ca elevii să fie educați în baza tradițiilor cultural-istorice ale părinților, moșilor și strămoșilor. În acest sens, pedagogia populară este un izvor inepuizabil de înțelepciune care îl educă pe copil în spirit național și general uman.

Reîntorcându-ne la sensul inițial al cuvântului *cultură (cultura)* povața poporului, educația, instruirea, dezvoltarea, respectul față de om, observăm că sfera spiritual-morală a activității și creativității elevilor (cultura etnoartistică) este/ se poate valorifica din perspectiva *etnopedagogiei*, deoarece creația populară, educația populară, înțelepciunea populară, cultura educației tradiționale formează obiectul de studiu al *etnopedagogiei*.

N. Silistraru specifică trăsăturile esențiale proprii ale pedagogiei populare. Le amintim aici deoarece sunt prezente în manifestarea prezentată mai sus, în forma ei sincretică și cu nebănuite implicații educaționale și culturale. Vom sintetiza cele mai importante dintre aceste trăsături esențiale.

*Colectivismul* – în sensul că ea este opera colectivă a maselor, că la crearea ei au participat sute și sute de înțelepți și pedagogi populari rămași anonimi, însă a căror măiestrie și bogăție de idei a fost mereu selectată, îmbogățită de popor și transmisă de-a lungul veacurilor.

*Empirismul și practicisumul* – caracterizează creația pedagogică populară care este puternică nu prin teorii și sisteme de educație noi și originale, ci prin unele realizări strălucite de măiestrie, de practică educațională;

*Continuitatea și consecutivitatea* pedagogiei populare asigură transmiterea din generație în generație a celor mai valoroase concepții, forme, mijloace, experiențe pedagogice. Această trăsătură derivă din principiul fundamental al continuității istorice, fără de care nu poate fi concepută dezvoltarea socială, inclusiv, cea pedagogică.

*Sincretismul* – diversele forme ale pedagogiei populare se desfășoară concomitent și într-o unitate indisolubilă cu alte manifestări ale vieții sociale, împletindu-se organic cu multitudinea de obiceiuri, datini, tradiții, ritualuri etc. [121, p.13-14].

Sfera spiritual-morală a activității și creativității, în opinia lui N.Silistraru, ne reîntoarce la sensul inițial al cuvântului *cultură (cultura)* povața poporului, educația, instruirea, dezvoltarea, respectul față de om. *Creația populară, educația populară, înțelepciunea populară, cultura educației tradiționale* formează obiectul de studiu al *etnopedagogiei*, constituind un reper funcțional al educației etnoartistice.

În acest context, pentru educator este utilă valorificarea pedagogiei populare. Potențialul educațional al pedagogiei populare este reprezentat sintetic de dimensiunile definiției ale acesteia:

- pedagogia populară este un element firesc, inseparabil al vieții poporului;
- participarea reprezentărilor poporului în procesul de educație a maselor, luând în considerație faptul că cea mai mare avuție a societății sunt copiii;
- fiecare se naște nepotul cuiva și moare bunic;
- integritatea procesului pedagogic, valorificarea educației, prin care s-ar crea o armonie dintre conștiință, comportament și activitate;
- includerea timpurie a copiilor în procesul pedagogic, în procesul autoeducației, educației reciproce, reeducației individuale și de vârstă);
- cultul strămoșesc, cultul mamei, cultul copilului în toate sistemele tradiționale de educație e axiomatic.

În basme, legende, balade, cântece lirice, urături, proverbe, zicători ale poporului aflăm inepuizabile date privind viața, despre cele mai importante evenimente istorice, despre evoluția normelor etice și estetice ale neamului. Valențele emoțional-estetice pot fi utilizate nu numai prin intermediul disciplinelor de profil, ci și prin toate activitățile instructiv-educative, fapt ce implică pregătirea tuturor educatorilor în direcția formării atât a propriei sensibilități, cât și a formării sensibilității elevilor, în vederea receptării semnificațiilor estetice ale folclorului, deoarece în cele mai bune plâsmuiri artistice este generalizată experiența estetică a poporului.

Privind *educația morală ca element al culturii etnoartistice* este important să ne adresăm principiilor etnopedagogiei. N.Siliastraru consideră că formarea profilului moral în optica populară angajează sensul bio-psiho-social și pedagogic al moralei plasate într-un câmp pedagogic deschis pentru profesor în educația permanentă (dar și în educația muzicală) din perspectiva următoarelor **principii**:

- corespondența pedagogică dintre știința pedagogică și educația tradițională a moralității;
- valorificarea resurselor și disponibilităților pozitive ale personalității umane, în vederea eliminării celor negative în lumina înțelepciunii populare;
- unitatea continuității axiologice a tuturor formelor modalităților, mijloacelor și factorilor etnopedagogiei în proiectarea, și realizarea educației morale;
- diferențierea educației morale, în dependență de funcția culturală a educației, care are o pondere specifică în cadrul activităților de formare-dezvoltare a personalității în viziunea idealului popular;
- corelarea funcțională a educației tradiționale cu știința pedagogică [122, pp. 148 – 149].



### 3.1.3. Obiectivele privind formarea/dezvoltarea culturii etnoartistice a elevilor

Finalitățile educației etnoartistice trebuie să se coreleze armonios cu obiectivele educaționale.

Obiectivul educațional desemnează tipul de schimbări pe care procesul de învățământ le realizează. Ele sunt redată în comportamente concrete, vizibile, măsurabile. Pentru a deveni funcționale, obiectivele au fost împărțite în mai multe grupe. În funcție de domeniul la care se referă, sunt obiective (C.Cucoș, I.Bontaș):

- cognitive (urmăresc transmiterea și asimilarea cunoștințelor);
- afective (vizează formarea convingerilor, atitudinilor, sentimentelor);
- psihomotorii (centrate pe conduite și acțiuni).

Educația este o activitate de esență psihosocială care urmărește formarea și dezvoltarea personalității umane. Abordată ca acțiune, educația „permite ființei umane să-și dezvolte aptitudinile sale fizice și intelectuale”, precum și „sentimentele sale sociale, estetice și morale, în scopul realizării cât mai bine posibil a misiunii sale de om”, după cum afirmă Reboul, citat într-o lucrare recentă de pedagogie [Apud 44, p. 126].

După constatarea acestor pedagogi, „proiectarea, realizarea și dezvoltarea misiunii de om, angajează, în egală măsură, *educația morală, intelectuală, estetică, psihomotrică*” înțelese atât ca dimensiuni stabile (componente ale educației) în activitatea de dezvoltare a personalității cât și ca niște conținuturi specifice generate de problemele naturii și societății aflate într-o continuă transformare [Apud: 48 p. 126].

**Educația etnoartistică** înglobează în sine diferite dimensiuni ale educației, inclusiv cea intelectuală, religioasă, morală, estetică, interculturală. Semnalând multitudinea „cerințelor din perspectiva cărora trebuie formată ființa umană” [107, p. 68.] dimensiunile educației se concretizează în următoarele laturi, importante în demersul nostru deoarece manifestările de teatru popular a căror modalități de manifestare le-am găsit în practica populară au generat proiectarea, implementarea și validarea experimentului ce va fi descris în continuare, conțin în ele, tot într-o formă sincretică, aceste componente ale educației:

- educația intelectuală;
- educația religioasă;
- educația morală;
- educația estetică;
- educația interculturală

După părerea lui Stan Panțuru „toate aceste dimensiuni constituie elementele unui întreg, unui sistem, căruia i-am putea spune educația completă a omului” [107, p. 69].

Scopul educației intelectuale este de a „pregăti elevii pentru cunoașterea și activitatea teoretică, rațională. Este educația pentru și prin știință, ceea ce semnifică trecerea de la pregătirea pentru înțelegerea noțiunilor, teoriilor, principiilor, la intelectualizarea personalității și formarea concepției științifice”. [88] „Idealul lui Montaigne, după care este de dorit un cap bine format în locul unui cap plin, este elocvent pentru scopul educației intelectuale” [46].

În consecință, *obiectivele educației intelectuale* sunt următoarele:

- „dezvoltarea și antrenarea capacităților senzoriale specifice” (pentru observarea aspectelor realității);
- „consolidarea capacităților și proceselor psihice antrenate în cunoaștere” (atenția, memoria, gândirea, limbajul, voința, motivația) [46];
- „însușirea cunoștințelor de bază și a cunoștințelor operaționale” care îi asigură educatului adaptarea la diversele situații ale vieții concrete;

A deveni om în sensul adevărat înseamnă a fi și religios. De aici derivă necesitatea *educației religioase* a generațiilor tinere, componentă care lipsește din unele lucrări de pedagogi. „Religia este o formă a conștiinței sociale care prin teorii și practici specifice asigură credința în Dumnezeu” [107, p. 71].

Noțiunea de religie (latinescul religo - a lega; relego – a restitui, religo – pietate, cinstire divină) implică două aspecte: credința, ca legătură a omului cu Dumnezeu și ritualul, ca practică de ceremonii. Religia este o formă a conștiinței sociale care asigură credința în Dumnezeu. Ea dă omului certitudinea împărtășirii unor valori supreme. Existând religie în viața omului, există și Dumnezeu. Viața fără Dumnezeu nu are valoare pentru că, pe lângă trup, omul este înzestrat cu suflet. Valorile omului depind de credința în Cel de Sus care veghează permanent asupra noastră. Prin dimensiunea etică a religiei, omul se apropie de om prin Dumnezeu și prin Acesta încearcă să devină mai bun, mai curat, mai înțelegător cu ceilalți și mai echilibrat.

Obiectivele educației religioase constau în:

- dobândirea de cunoștințe religioase;
- sensibilizarea sufletului față de faptele sfinților, ca modele pentru orientarea vieții individului;
- formarea sentimentelor, convingerilor și atitudinilor religioase;
- formarea conduitei morale prin practica religioasă.

**Educația morală** contribuie la „dobândirea virtuții” și la „subordonarea simțurilor de către rațiune” [34, p.29]. Scopul educației morale, ca proces de formare a profilului moral, este acela de formare a conștiinței și conduitei morale. Educația morală contribuie la dezvoltarea conștiinței morale a personalității acționând asupra mai multor componente ale acesteia: noțiunile și reprezentările morale, ideile și concepțiile morale, sentimentele morale, atitudinile

morale, convingerile morale, aspirațiile și idealul moral. Conduita morală este dezvoltată prin acțiunea educației morale asupra deprinderilor morale, voinței și caracterului. „Evantaiul metodologic este larg: supraveghere, exemplul moral, povestirea, exercițiul, aprobarea, dezaprobarea, convorbirea, dezbateră, pedeapsa și recompensa, studiul de caz” [46, p.67]. Aceste metode se completează reciproc.

**Obiectivele educației morale** constau în:

- dobândirea de cunoștințe morale;
- formarea gândirii moral - civice;
- dezvoltarea comportamentului moral – civic;
- formarea capacității de evaluare și autoevaluare moral – civice.

După părerea Elenei Dimitriu-Tiron, citată de Sorin Cristea [43, p. 144], educația estetică urmărește pregătirea educatului pentru actul de valorificare și pentru procesul de creare a valorilor estetice, prioritar a celor artistice și culturale. Educația estetică o regăsim la tot pasul, atât prin identificarea ținutelor adecvate cât și prin comportamentul pozitiv de care dăm dovadă în orice situație. Scopul educației estetice constă în formarea conduitei și conștiinței estetice prin realizarea premiselor pentru înțelegerea, receptarea și integrarea valorilor estetice. Frumosul este categoria centrală a esteticii, alături de sublim, maiestuos, comic, tragic și urât, care reflectă aspectele de echilibru și armonie prezente în natură. Educația estetică contribuie la dezvoltarea personalității „proiectată și realizată prin receptarea, evaluarea, trăirea și crearea valorilor frumosului din societate, natură, artă.”

„Orice lucru are frumusețea lui, dar nu oricine o vede.” - afirma Confucius de aici derivă obligația educației de a înlesni celor mici să descopere frumosul

**Obiectivele educației estetice** constau în:

- sensibilizarea individului la frumos;
- interiorizarea valorilor estetice;
- formarea capacităților de apreciere a frumosului;
- dezvoltarea sentimentelor și convingerilor estetice;
- formarea deprinderilor de păstrare și promovare a valorilor estetice;
- dezvoltarea capacităților de a crea frumosul;
- dezvoltarea senzațiilor, percepțiilor și reprezentărilor estetice;
- dezvoltarea sensibilității afective;
- dezvoltarea capacității de gândire estetică;
- formarea și exersarea gustului estetic;

Esteticul este o „dimensiune esențială - este un mod specific uman de viață”. „Educația estetică răspunde unei trebuințe fundamentale, aceea de a percepe, trăi și crea frumosul”.

Fiind un proces continuu și dinamic, educația evoluează îmbrăcând noi forme în concordanță cu exigențele societății. Dintre aceste noi perspective ale educației pe care le analizăm sunt: educația permanentă, autoeducația și educația interculturală

„Tot ce suntem, ce facem, ce gândim, vorbim, auzim, dobândim și posedăm nu este altceva decât o scară pe care ne urcăm din ce în ce mai mult pentru a ajunge cât mai sus, fără însă să putem atinge vreodată suprema treaptă” (Fauré, 1974) [Apud: 123, p. 61]. În zilele noastre educația trebuie concepută ca „un continuum existențial, a cărei durată se confundă cu însuși durata vieții și care nu trebuie limitată în timp și spațiu”. (Fauré, 1974) [apud: 46, p.161].

Toate aceste laturi sunt reunite în ceea ce se numește **educația permanentă**.

Obiectivele educației permanente sunt:

- „reînnoirea spiritului uman care va impune o transformare revoluționară a educației” (Dave, 1991) [Apud: 43, p. 211].
- „pregătirea individului pentru a deveni propriul subiect și propriul instrument al dezvoltării sale prin intermediul multiplelor forme de autoinstruire” [Apud: 43, p. 211];
- pregătirea personalității pentru autoeducație.

„Perspectiva interculturală de concepere a educației poate să conducă la atenuarea conflictelor și la formarea unor comportamente precum: aptitudinea de a comunica, cooperarea, toleranța, respectul de sine și al altora, stăpânirea emoțiilor primare”. (Walker, 1992) [Apud:46, p. 135] Constantin Cucuș [46, p.138] afirmă că „educația interculturală vizează dezvoltarea unei educații pentru toți în spiritul recunoașterii diferențelor ce există în interiorul aceleiași societăți”. Educația interculturală impune o nouă „abordare a orizontului valorilor, ale conținuturilor programelor de educație, o lărgire a gamei de strategii și metodologii didactice, în funcție de comunitatea școlară și particularitățile culturale ale elevilor” [46, p.138]. Același pedagog afirmă: „Nu poți face educație de tip intercultural dacă nu ai competența de a asocia sau a corela simboluri culturale diferite” [Apud: 96, p. 153].

Obiectivele educației interculturale au fost sistematizate de mai mulți pedagogi.

Teodor Cozma enunță următoarele obiective:

- păstrarea plurității culturilor;
- deschiderea spre nou, spre neobișnuit;
- dezvoltarea aptitudinii de a percepe și accepta ceea ce ne este străin;
- alungarea fricii față de altul;
- formarea aptitudinii de a ne asuma conflicte;
- formarea capacității de a recunoaște reperatele etno-sociale;

- stabilirea de relații între mai multe popoare;
- instaurarea unui climat de înțelegere activă și de respect față de calitățile culturale ale celuilalt [41];
- Anca Nedelcu completează paleta acestor obiective cu următoarele:
- stimularea gândirii critice;
- cultivarea capacității de combatere a prejudecăților;
- deschiderea spre înțelegerea valorilor, stilurilor de comunicare specifice celorlalți;
- „cultivarea abilității și disponibilității de a încuraja dialogul privind problematica prejudecăților și discriminării” (Gaine, Keulen, 1997) [Apud: 96, p.36].

Educația interculturală, privită ca o „reformă comprehensivă și o formă de educație de bază pentru toți” [96, p. 178] devine un mod de viață al școlii. Interculturalismul trebuie perceput firesc, ca o stare de normalitate a vieții școlii. Primul pas pe care trebuie să-l facem este acela de a te respecta pe tine ca fiind diferit. „Pentru a respecta o altă cultură, trebuie să-ți respecti întâi propria identitate” – scrie pedagogul T. Cozma citând pe Edward Edinger [Apud: 41, p. 214].

**Educația artistică** în toate timpurile a constituit o premisă importantă în formarea unei personalități culte. Scopul artei este să dea o cunoștință completă despre lume și despre sine.

**Educația muzicală**, prin obiectivele și conținuturile ei, urmărește realizarea educației artistice, ca parte componentă a culturii spirituale. Noțiunea de educație muzicală este interpretată ca proces individual continuu de autodesăvârșire spirituală a personalității prin multiplele forme de contactare cu arta muzicii.

**Educația etnoartistică** se fondează, în mare parte, pe *obiectivele educației muzicale*, în special referindu-se la următoarele:

- cunoașterea elementelor de limbaj muzical și perceperea lor ca mijloace de expresivitate muzicală și determinarea trăsăturilor distinctive, specifice, perceperea semnificațiilor emoționale ale acestora.
- cunoașterea formelor muzicale ca structură și mijloc de redare a mesajului muzical.
- cunoașterea unui repertoriu vast de creații din tezaurul muzicii naționale și universale.
- inițierea permanentă în cunoașterea tezaurului muzical popular.
- cultivarea aptitudinilor de percepere și interpretare expresivă a muzicii.
- dezvoltarea capacităților muzicale generale și a celor psihomotorii.
- dezvoltarea capacității de a pătrunde în sfera intonațională, imagistică, de mesaje ale muzicii.
- cultivarea capacităților creative prin practicarea activităților specifice muzicale.
- cultivarea gustului artistic evoluat cu capacitate de apreciere competentă a operelor muzicale.

- educarea dragostei față de cultura muzicală populară și aprecierea adecvată a valorilor muzicii profesionale naționale.
- cultivarea sensibilității pentru frumos și capacității de a crea și integra ca pe un act esențial al vieții spirituale.

**Activitatea teatrală** a elevilor este considerată aprioric ca un mijloc de educare culturală, cale spre valorile morale, etice ale poporului lor și de identificare cu acestea, așa cum subliniază mai mulți pedagogi: N.Silistraru, If. Avram, A. Ostrovski și alții). Școala este un fenomen de „toate zilele”, iar teatrul este mereu o sărbătoare. Teatrul are posibilitatea de a dezvălui viața în plinătatea sa, fapt ce mai puțin se reușește la lecțiile obișnuite. Prin urmare la lecție se dezvoltă mai cu seamă aptitudinile cognitive, iar calitățile umane se valorifică în activitatea teatrală.

Considerăm, că în formarea culturii etnoartistice ale elevilor, este important să ne fondăm și pe *obiectivele educației teatrale*, precum:

- cunoașterea diferitor tipuri de teatru (teatru popular, teatru de păpuși, teatru dramatic, teatru de operă);
- formarea cunoștințelor elementare despre terminologia teatrală, forme artistice teatrale, elemente de acțiune teatrală etc.
- cunoașterea unui repertoriu vast de creații din tezaurul teatrului popular;
- formarea/ dezvoltarea capacității de percepere a valorilor estetice, etice a culturii naționale și analiza lor critică;
- dezvoltarea deprinderilor artistice prin trăirea fenomenului artistic și redarea/ întruparea imaginii artistice, modelarea abilităților de comportament social în condiții specificate;
- dezvoltarea abilităților artistice și aptitudinilor generale (atenția auditivă, vizuală, memoria, spiritul de observație, gândirea artistică prin imagini etc.);
- dezvoltarea aptitudinilor psihomotorii, a abilităților de mișcare artistică (coordonare, plasticitate, improvizație în mișcări, crearea plastică a chipurilor și a mișcărilor animalelor, diferitor personaje imaginare sau reale) prin urmare – obținerea senzației de armonizare a corpului cu lumea înconjurătoare;
- dezvoltarea abilităților specifice activității teatrale (respirația vocală, însușirea vorbirii scenice, articulația, dicția și ținuta scenică);
- cultivarea gustului artistic evoluat, educarea dragostei față de cultura populară și aprecierea adecvată a valorilor etice, artistice naționale.

Ca rezultat propunem ca *dimensiunile educației etnoartistice* să cuprindă spectrul de obiective ale educației intelectuale, educației religioase, educației morale, educației estetice, educației muzicale, educației teatrale, educației permanente, educației interculturale.

Ca rezultat propunem ca **dimensiunile educației etnoartistice** să cuprindă spectrul de obiective ale educației intelectuale, religioase, morale, estetice, educației muzicale, educației teatrale, educației permanente, educației interculturale. Am încercat să reprezentăm în următoarea schemă rezumativă, conclusivă, toate aceste considerații ale unor pedagogi și metodicieni interesați de educație și implementată de noi în vederea formării/dezvoltării culturii etnoartistice a elevilor.

<b>FORMAREA CULTURII ETNOARTISTICE A ELEVILOR</b>	
<b>Dimensiunile educației etnoartistice</b>	<b>Obiectivele</b>
<b>Educația intelectuală;</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- dezvoltarea și antrenarea capacităților senzoriale specifice ( pentru observarea aspectelor realității);</li> <li>- consolidarea capacităților și proceselor psihice antrenate în cunoaștere (atenția, memoria, gândirea, limbajul, voința, motivația)</li> <li>- însușirea cunoștințelor de bază și a cunoștințelor operaționale care îi asigură educatului adaptarea la diversele situații ale vieții concrete.</li> </ul>
<b>Educația religioasă;</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- dobândirea de cunoștințe religioase;</li> <li>- sensibilizarea sufletului față de faptele sfinților, ca modele pentru orientarea vieții individului;</li> <li>- formarea sentimentelor, convingerilor și atitudinilor religioase;</li> <li>- formarea conduitei morale prin practica religioasă.</li> </ul>
<b>Educația morală;</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- dobândirea de cunoștințe morale;</li> <li>- formarea gândirii moral - civice;</li> <li>- dezvoltarea comportamentului moral – civic;</li> <li>- formarea capacității de evaluare și autoevaluare moral – civice.</li> </ul>
<b>Educația estetică;</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- sensibilizarea individului la frumos;</li> <li>- interiorizarea valorilor estetice;</li> <li>- formarea capacităților de apreciere a frumosului;</li> <li>- dezvoltarea sentimentelor și convingerilor estetice;</li> <li>- formarea deprinderilor de păstrare și promovare a valorilor estetice;</li> <li>- dezvoltarea capacităților de a crea frumosul;</li> <li>- dezvoltarea senzațiilor, percepțiilor și reprezentărilor estetice;</li> <li>- dezvoltarea sensibilității afective;</li> <li>- dezvoltarea capacității de gândire estetică;</li> <li>- formarea și exersarea gustului estetic;</li> </ul>
<b>Educația muzicală</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- cunoașterea elementelor de limbaj muzical și perceperea lor ca mijloace de expresivitate muzicală și determinarea trăsăturilor distinctive, specifice, perceperea semnificațiilor emoționale ale acestora.</li> <li>- cunoașterea formelor muzicale ca structură și mijloc de redare a mesajului muzical.</li> <li>- cunoașterea unui repertoriu vast de creații din tezaurul muzicii naționale și universale.</li> <li>- inițierea permanentă în cunoașterea tezaurului muzical popular.</li> <li>- cultivarea aptitudinilor de percepere și interpretare expresivă a muzicii.</li> <li>- dezvoltarea capacităților muzicale generale și a celor psihomotore.</li> <li>- dezvoltarea capacității de a pătrunde în sfera intonațională, imagistică, de mesaje ale muzicii.</li> <li>- cultivarea capacităților creative prin practicarea activităților specifice muzicale.</li> <li>- cultivarea gustului artistic evoluat cu capacitate de apreciere competentă a operelor muzicale.</li> <li>- educarea dragostei față de cultura muzicală populară și aprecierea adecvată a</li> </ul>

	<p>valorilor muzicii profesioniste naționale.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- cultivarea sensibilității pentru frumos și capacității de a crea și integra ca pe un act esențial al vieții spirituale.</li> </ul>
<b>Educația teatrală</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- cunoașterea diferitor tipuri de teatru (teatru popular, teatru de păpuși, teatru dramatic, teatru de operă);</li> <li>- cunoașterea unui repertoriu vast de creații din tezaurul teatrului popular;</li> <li>- dezvoltarea deprinderilor artistice prin trăirea fenomenului artistic și redarea/întruchiparea imaginii artistice, modelarea abilităților de comportament social în condiții specificate;</li> <li>- dezvoltarea abilităților artistice și aptitudinilor generale (atenția auditivă, vizuală, memoria, spiritul de observație, gândirea artistică prin imagini etc.)</li> <li>- dezvoltarea aptitudinilor psihomotorii, abilităților de mișcare plastică (coordonare, plasticitate, improvizație în mișcări, crearea plastică a chipurilor animalelor, diferitor personaje artistice) prin urmare – obținerea senzației de armonizare a corpului cu lumea înconjurătoare;</li> <li>- dezvoltarea abilităților specifice activității teatrale (respirației vocale, însușirea vorbirii scenice, articulației, dicției și ținutei scenice);</li> </ul>
<b>Educația permanentă</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- reînnoirea spiritului uman care va impune o transformare revoluționară a educației</li> <li>- pregătirea individului pentru a deveni propriul subiect și propriul instrument al dezvoltării sale prin intermediul multiplelor forme de autoinstruire</li> <li>- pregătirea personalității pentru autoeducație.</li> </ul>
<b>Educația interculturală</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- păstrarea plurității culturilor;</li> <li>- deschiderea spre nou, spre neobișnuit;</li> <li>- dezvoltarea aptitudinii de a percepe și accepta ceea ce ne este străin;</li> <li>- alungarea fricii față de altul;</li> <li>- formarea aptitudinii de a ne asuma conflicte;</li> <li>- formarea capacității de a recunoaște reperele etno-sociale;</li> <li>- stabilirea de relații între mai multe popoare;</li> <li>- instaurarea unui climat de înțelegere activă și de respect față de calitățile culturale ale celuilalt;</li> <li>- stimularea gândirii critice;</li> <li>- cultivarea capacității de combatere a prejudecăților;</li> <li>- deschiderea spre înțelegerea valorilor, stilurilor de comunicare specifice celorlalți;</li> <li>- „cultivarea abilității și disponibilității de a încuraja dialogul privind problematica prejudecăților și discriminării”</li> </ul>

Fig. 3.1. Dimensiunile educației etnoartistice.

Am insistat asupra acestor componente ale educației, deoarece toate se regăsesc în manifestările de teatru popular, mergând de la colindă, cântec de stea, sorcovă, până la formele complexe ale *Irozilor* și ale teatrului haiducesc, în care se încadrează piesa analizată mai sus și care a constituit obiectul experimentului pedagogic având ca obiectiv revitalizarea unora asemenea tradiții populare cu mare eficiență educațională și culturală.

Pe plan intelectual, elevii capătă și adâncesc elemente de istorie, cu aspecte de luptă socială, pentru dreptate, dar și de literatură, având un model viu de teatru muzical, a cărui scenă este curtea gospodarului gazdă sau/ și sala de spectacole.

Pe plan moral, elevii pot verifica într-o formă artistică, lupta pentru dreptate, cu modele de oameni simpli care au foarte dezvoltat acest simț și sunt în stare să se sacrifice pentru respectarea legilor de etică socială, de solidaritate pentru binele public etc.



Planul religios este mai puțin prezent în piesa descrisă în forma ei vie, din practica din satele de la Valea Trotușului, dar el este foarte pregnant în modelul acesteia, care pare a fi *Vicleimul*, în cântecele de stea și în colindele populare.

Latura estetică este acoperită de idealurile ce se desprind din piesa înțesată cu cântece, dar și de cadrul general care angajează și alte arte, în afară de muzică și literatură: arta dramatică, coregrafia, mișcarea, costumele populare, recuzita personajelor etc.

Cea mai pregnantă trăsătură a manifestării, integrată în cea etnoartistică este cea interculturală, manifestarea reunind elemente de factură populară cu cele de factură cultă, într-o sinteză cu desfășurare dramatică. Se adaugă o componentă socială caracteristică oricărei activități educative, aici fiind vorba despre comunicarea artistică între „actorii” piesei și comunitatea locală, dar și între generații diferite, precum în practica populară unde tradiția se moștenește în forme orale, limbajul folosit fiind accesibil ambelor categorii: practicanți și „spectatori”. În același timp, asemenea manifestări ce vizează cultivarea frumosului artistic determină deprinderi de autoeducație și de educație permanentă, care se adaugă celor de autoevaluare a unor activități opționale.

### **3.2. Demersul experimental privind valorificarea / validarea metodologiei formării culturii etnoartistice a elevilor**

Conturarea evoluției concepției despre educația etnoartistică, principiile, obiectivele și parametrii generali ai înfloririi teatrului popular cu elementul reprezentativ cules din vatra folclorică a Văii Trotușului – *Jienii* – au condus la crearea premiselor pentru elaborarea unui experiment având ca țintă valorificarea unor asemenea manifestări în practica educațională. Experimentul a cuprins elaborarea materialului experimental, constituirea eșantioanelor pentru aplicarea lui și rezultatele finale, prezentate și analitic și sintetic. Pentru a ajunge la toate acestea, am considerat necesară o prezentare, la fel succintă, a strategiilor și metodelor de dezvoltare a culturii etnoartistice a elevilor și a modelului pedagogic aplicat în experiment.

#### **3.2.1. Strategii și metode de dezvoltare a culturii etnoartistice la elevi**

N.Bondareva declară ideea că etnopedagogia se află într-o situație de criză, deoarece, mediul de trăire a tradițiilor populare (care este considerat drept mijloc de bază în educația etnologică) astăzi, din păcate se pierde. În acest context se propune ca modalitate didactică în educația etnoartistică - *teatralizarea, improvizarea, montarea tradițiilor și obiceiurilor populare și evident coparticiparea, trăirea emoțională activă a elevului și profesorului în acest proces.*

Cunoașterea, asimilarea și însușirea culturii populare este nu numai o colaborare etnoculturală a profesorului cu elevul, ci este o viață comună, o trăire comună, și o înfăptuire

comună a bunului. Trăirea tradițiilor populare se înțelege ca fiind instaurarea unei atmosfere emoțional pozitive, or, conștientizarea lor ca drept eveniment al vieții personale [155, p.38].

Etnopedagogia se bazează pe metode ale educației morale prin care înțelegem modul de lucru și influența vârstnicilor asupra copiilor, prin care aceștia își formează noțiunile, sentimentele și convingerile morale, obișnuitele de cultură morală [121, p.137-143].

Cunoașterea acestor metode cu specificul lor înlesnește adoptarea și adaptarea lor la educația etnoartistică. De aceea considerăm necesară o prezentare a lor, în forma succintă, oferind sugestii și soluții pentru experimentul nostru, pentru teoretizarea, aplicarea și validarea lui, cu recomandarea extinderii spre alte medii educaționale și spre alte specii folclorice, amenințate cu dispariția ca și cel de care ne-am ocupat și l-am propus drept conținut pentru a fi experimentat cu elevii din mediul în care manifestarea artistică a *Jienilor* mai e încă viabilă.

Printre metodele educației morale transferabile în formarea culturii etnoartistice considerăm importante următoarele:

*Explicația morală* . Cu ajutorul acesteia putem dezvălui conținutul, sensul și necesitatea respectării unei valori, norme sau reguli morale. Realizându-se cu ajutorul limbajului, ea implică două funcții principale: informativă și stimulativă. Prima constă în conștientizarea sensului unei cerințe morale externe, relevându-i note definitorii sau îmbogățindu-i conținutul cu noi aspecte. Aceeași conștientizare se realizează în funcție de experiența copilului (elevului), *explicația* folosindu-se cu precădere atunci când această experiență este mai redusă sau inexistentă, ea având menirea să conducă la recunoașterea și înțelegerea adevărului moral.

*Cultivarea tradițiilor ca metodă de educație*: în general, tradițiile sintetizează experiența pozitivă acumulată de-a lungul unei perioade istorice și se concentrează în organizarea periodică a unor activități ce marchează cele mai semnificative momente din viața familiei și a școlii sau a grupurilor de copii cu interese comune. Ele se caracterizează prin faptul că odată ce sunt consolidate, se transmit de la o generație la alta devenind astfel puternice focare de atracție și concentrate a energiilor individuale, repercutându-se pozitiv asupra activităților pe care le implică și, deci, a *exercitării* unor deprinderi morale și volitive ale copiilor.

Din pedagogia generală au servit suport metodologic următoarele metode:

*Copacul ideilor* este un organizator grafic în care cuvântul cheie este înscris la baza foii. De la acesta se ramifica asemeni crengilor unui copac toate cunoștințele evocate. Copacul poate fi completat fie individual, fie pe grupe. Completat pe grupe, fiecare elev are posibilitatea să observe ce au completat ceilalți colegi înaintea lui. Diferențele dintre elevi sunt studiate și acceptate ca bază de pornire a demersului didactic. Se folosesc forme diverse de organizare a activității: pe grupe, frontal sau individual. Sunt admise perspective multiple asupra evenimentelor și ideilor. Elevii se ajută între ei asistați în rezolvarea problemelor. Profesorul

facilitează activitatea independentă a elevilor. Elevii acționează împreună cu profesorii pentru a stabili obiective și criterii de evaluare. Tehnica este avantajoasă deoarece propune elevilor o nouă formă de organizare a cunoștințelor evocate sau a informațiilor noi. Pentru varietate, în unele lecții, copacii ideilor pot avea subiecte diferite [54, pp. 59-60].

*Ciorchinele* este o tehnică de predare-învățare care-i încurajează pe elevi să gândească liber și deschis. Ciorchinele este un „Brainstorming necesar”, prin care se stimulează evidențierea legăturilor (conexiunilor) dintre idei; o modalitate de a realiza asociații noi de idei sau de a releva noi sensuri ale ideilor, pe următoarele etape .

- 1) Scrierea unui cuvânt sau a unei propoziții-nucleu în mijlocul tablei, al unei hârtii de pe flipchart sau al unei pagini de caiet;
- 2) Scrierea unor cuvinte sau sintagme care vă vin în minte în legătură cu tema/ problema pusă în discuție (scrisă în mijloc);
- 3) Legarea cuvintelor sau a ideilor produse de cuvinte, sintagma sau propoziția - nucleu inițială, stabilită ca punct de plecare, prin trasarea unor linii care evidențiază conexiunile dintre idei;
- 4) Scrierea tuturor ideilor care vă vin în minte în legătura cu tema/ problema propusă, până la expirarea timpului alocat acestei activități sau până la epuizarea tuturor ideilor care vă vin în minte. Ciorchinele este o tehnică flexibilă care poate fi utilizată atât individual cât și ca activitate în grup.

Cel mai important aspect al învățării active îl constituie faptul că elevii devin coparticipanți la procesul propriu de instruire și educare. Pentru atingerea finalităților educației o importantă sarcină a cadrului didactic este contextualizarea metodelor didactice la specificul demersului educativ.

*Jurnalul cu dublă intrare* este o metodă prin care cititorii stabilesc o legătură strânsă între text și propria lor curiozitate și experiență. Acest jurnal este deosebit de util în situații în care elevii au de citit texte mai lungi, în afara clasei. Elevii trebuie să împartă o pagină în două, trăgând pe mijloc o linie verticală. În partea stângă li se cere să noteze un pasaj dintr-un text care i-a impresionat. În partea dreaptă li se va cere să comenteze acel pasaj. După ce elevii au realizat lectura textului jurnalul poate fi util în faza de reflecție.

*Metoda studiului de caz* constă în etalarea unor situații tipice, reprezentative, semnificative, ale căror trăsături sunt cercetate profund, din mai multe puncte de vedere. Un caz poate servi atât pentru cunoașterea inductivă, în sensul că de la premise particulare se trece la concluzii generale (reguli, principii, legi), cât și pentru cunoașterea deductivă, prin particularizări și concretizări ale unor aspecte generale. Cazul este ales cu grijă de către profesor (de altfel, el trebuie să dispună de un portofoliu de cazuri reprezentative), printr-o atentă inspecție a câmpului cazuistic și prin

identificarea acelor situații din sectoarele cunoașterii, culturii, istoriei care să comporte bogate și semnificative note și trăsături putând fi identificate și comentate de către elevi (de pildă, Renașterea italiană pentru studierea Renașterii, Revoluția franceză de la 1789 pentru revoluția socială în general etc.). În cadrul studiului de caz, se urmărește identificarea cauzelor ce au determinat declanșarea fenomenului respectiv, evoluția acestuia comparativ cu fapte și evenimente similare. În prezentarea studiului de caz, se parcurg anumite etape: sesizarea sau descoperirea cazului, examinarea acestuia din mai multe perspective, selectarea celor mai potrivite metode pentru analiză, prelucrarea cazului respectiv din punct de vedere pedagogic, stabilirea unor concluzii.

Prin *modelare didactică* se înțelege un sistem relativ simplu, un „înlocuitor” al unui sistem obiectual sau procesual mai complex, care îngăduie o descriere și o prezentare esențializată a unui ansamblu existențial, dificil de sesizat și cercetat în mod direct. Condiția de bază a unui model o constituie analogia cu un sistem de referință, căruia trebuie să-i capteze (să-i conserve) – structural și/ sau funcțional – notele, trăsăturile și transformările specifice. Modelarea constituie tocmai acest procedeu de a cerceta și decripta obiectualitatea fenomenală indirect, cu ajutorul unor modele izomorfe. În procesul de învățământ, se folosesc mai multe categorii de modele:

- obiectuale (obiectele însele, ca – de pildă – un animal conservat, corpuri geometrice, instalații sau piese selecționate etc.) ce prezintă un grad înalt de fidelitate față de obiectul real;
- iconice (mulaje, machete, scheme, grafice etc.), care „seamănă” structural și/ sau funcțional cu obiectele/ fenomenele de referință;
- simbolice (formule matematice, formule chimice, scheme cinematice etc.), bazate pe simboluri convenționale care, structural, trimit la o anumită realitate.

Pentru formarea culturii etnoartistice la elevi servesc drept suport metodologic următoarele metode preluate din **didactica muzicală**, sistematizate de lucrarea profesorului Ion Gagim și utilizate în experimentul realizat și prezentat în continuare:

*Metoda acțiunii emoționale* (E. Abdullin) se manifestă în capacitatea profesorului de a crea o atmosferă emotivă în jurul oricărui moment de întâlnire a elevilor cu muzica, sub orice formă: interpretare, audiție, analiză-discuție, apreciere, creație etc. Această metodă se va realiza în baza următoarelor procedee: *crearea efectului mirării, crearea situației de succes, crearea situației de joc.*

*Metoda dramaturgiei emoționale* constă în transformarea orei de muzică din lecție școlară „tip” în „spectacol” pasionant. Astfel, lecția de muzică va fi construită după aceleași legi dramaturgice care stau la baza unei creații muzicale. Realizarea *principiului pasiunii* în mare măsură se datorează utilizării reușite a acestei metode. Începând cu un „crescendo” treptat, lecția

va urmări o dezvoltare până la o „culminație” dramaturgică (în sens emoțional, tematic etc.), unde, ca în „secțiunea de aur”, se vor contopi scopurile și obiectivele formulate de profesor.

*Metoda caracterizării poetice a muzicii* (I.Gagim) este o metodă care mai poate fi numită și *metoda verbalizării artistice a muzicii*. Fără apel la cuvânt, ca mijloc de “apropiere de lucrare”, de „intrare” în conținutul ei ezoteric, de analiză și de apreciere în expresii specifice a formei și fondului ei ideatic, predarea muzicii nu poate fi întreprinsă. Cuvântul artistic despre artă este de neînlocuit în explicarea ei. Caracterizarea poetică a lucrării muzicale se va realiza atât de către profesor, cât și de elevi.

*Metoda stimulării imaginației* (I.Gagim). Imaginația se află la baza oricărei activități de creație, inclusiv a celei muzicale. Nici compunerea, nici interpretarea, nici audiția muzicii nu poate avea loc în afara lucrului activ al imaginației. Stimularea/mobilizarea imaginației se poate produce prin diferite forme – verbale, vizuale, auditive, kinestezice etc.

*Metoda reinterpretării artistice a muzicii* (I.Gagim) realizează traducerea muzicii în limbajul altor arte, o privire asupra muzicii de pe pozițiile altor genuri de artă. „Bineînțeles, nu vom intenționa să substituim muzica prin limba altei arte, ci ne vom apropia de muzică prin altă artă, vom crea, prin altă artă, acea dispoziție sufletească [...] care ar consuna cu ideea exprimată în muzica dată”. Printre formele concrete de aplicare a acestei metode sunt amintite: reinterpretarea muzicii în limbajul culorilor, formelor, liniilor artei plastice, artei coregrafice, artei cuvântului și altele.

În metodologia educației etnoartistice se includ și unele metode ale **educației teatrale**, aflate în sistemul preconizat de Stanislavski în lucrarea *Munca actorului cu sine însuși*, tradusă și în limba română de Lucia Demetrius și tipărită în 1955.

Sistemul se concentrează pe crearea în mod realist a personajelor. Actorii erau instruiți să folosească „*memoria afectivă*” pentru a portretiza în mod natural emoțiile personajelor interpretate. Pentru a reuși în această încercare, actorilor li se cerea să se gândească la un moment din viețile lor în care au simțit emoția dorită și să încerce să o prezinte pe scenă, totul în dorința de a asigura o interpretare cât mai apropiată de realitate. *Sistemul lui Stanislavski este o metodă complexă* pentru interpretarea unor personaje credibile. Una dintre căile folosite de Sistem este aceea a „*magicului dacă*”. Actorii erau îndemnați să-și pună cât mai multe întrebări în legătură cu personajul interpretat, una dintre primele astfel de întrebări fiind: "Ce aș fi făcut eu dacă m-aș fi aflat în aceeași situație cu personajul meu?"

Concluzionând, putem menționa că metodologia formării culturii etnoartistice la elevi necesită o privire amplă, sincretică, urmând să împrumute sau să transfere metodologii existente deja în unele domenii apropiate sau conexe. Apelarea la metode din sfere metodico-artistice diferite (pedagogia generală, educația muzical-artistice, educația teatrală etc.) în opinia noastră,

va eficientiza procesul educațional etnoartistic, motiv pentru care am simțit nevoia prezentării lor în acest context.

### **3.2.2. Modelul pedagogic de formare a culturii etnoartistice a elevilor prin integrarea unor manifestări de teatru popular**

Din reperatele filosofice ale culturologiei deducem că o caracteristică esențială a ființei umane este aceea de a trăi într-o ambianță pe care ea însăși și-a creat-o. Pilonul conceptual al modelului pedagogic înaintat este reprezentat de una dintre valorile artistice naționale.

Crearea modelului pedagogic a avut în vedere realizarea raportului antropologic „om – cultură – „*om deplin*” în care conceptul de cultură este definit din mai multe perspective, căruia sunt atribuite semnificații diverse.

Astfel, în opinia unor specialiști, cultura devine sursă de proiecție și, prin urmare, dezvoltă, inevitabil, *etnocentrismul*.

Așadar, în modelul nostru didactic drept sursă de formare a culturii etnoartistice la elevi considerăm *folclorul național* și în special *teatrul popular* cu una dintre principalele manifestări - *Jienii*. Acest gen al folclorului se caracterizează prin legături sincretice ale artelor populare, muzica, literatura, coregrafia, dramaturgia, artele plastice (costume, machiaje, obiecte). Formarea culturii etnoartistice prevede o metodologie specifică, ce se realizează prin următoarele **funcții**, prezentate în detalii mai sus, preluate aici în formă sintetică:

- funcția antropologic-culturală;
- funcția de selectare și transmitere a valorilor de la societate la individ;
- funcția național culturală;
- axiologică;
- psihologică;
- socială.

Formarea la elevi a *culturii etnoartistice* prin valorificarea manifestărilor ale teatrului popular necesită din partea profesorului orientare după un sistem teleologic concret și finit: finalități, sistemul de principii, strategii, tehnologii, metodologii clar ierarhizate. Formarea *culturii etnoartistice* constituie o parte a personalității „depline” (după L. Blaga). În acest sens alegerea sistemului de principii trebuie să fie într-o concordare nemijlocită cu principiile educației moderne, principiile etnopedagogiei, principiile axiologice, principiile educației artistice, principiile percepției muzicale etc. Așadar, metodologia formării culturii etnoartistice se va baza pe următoarele **principii**:

- *principiul orientării umaniste;*

- *principiul creativității;*
- *principiul interiorizării muzicii;*
- *principiul unității educației-instruirii-dezvoltării muzicale;*
- *principiul corelației între senzorial și rațional, dintre concret și abstract;*
- *principiul sensibilității afective;*
- *principiul intuiției,*
- *principiul pasiunii;*
- *principiul acțiunii totale a muzicii asupra omului;*
- *principiul motivării activității;*
- *principiul educației prin și pentru valori;*
- *principiul transpunerii valorilor în fapte de civilizație;*
- *principiul dominării valorilor naționale perene.*

Educația este o activitate de esență psihosocială care urmărește formarea și dezvoltarea personalității umane. Abordată ca acțiune, educația va permite ființei umane să-și dezvolte aptitudinile sale fizice și intelectuale, sentimentele sale sociale, estetice și morale, în scopul realizării cât mai bine posibil a misiunii sale de om.

În atingerea scopului scontat am considerat importantă axarea pe *obiectivele pluridimensionale* ale educației. Ca rezultat propunem ca *dimensiunile educației etnoartistice* să cuprindă spectrul larg de obiective ale: *educației intelectuale, religioase, morale, estetice, muzicale, teatrale, permanente, interculturale.*

Educația etnoartistică este realizată prin tehnologii/ metode specifice etnopedagogiei, educației morale; educației muzicale etc. detaliate mai sus și prevede următoarele:

- *teatralizarea,*
- *improvizarea,*
- *montarea tradițiilor și obiceiurilor populare*
- *coparticiparea, trăirea emoțională activă a elevului și profesorului în acest proces.*

Educația etnoartistică este posibilă prin diferite **forme**, ce pot fi încadrate în cele curriculare (opționale), în cele extracurriculare și în cele extrașcolare. În opinia psihologilor, pedagogilor și didacticienilor, activitățile extrașcolare contribuie mult la dezvoltarea personalității și cultivă alte calități precum responsabilitatea, răbdarea și perseverența.

Activitățile extrașcolare se desfășoară într-o atmosferă nonformală, ceea ce contribuie la diversificarea învățării formale. Ele contribuie la formarea copiilor și le oferă ocazia de a avea propria părere și de a căpăta mai multe abilități de învățare. În opinia pedagogilor, activitățile extrașcolare largesc orizontul de cunoștințe ale elevilor și le cultivă anumite valori. De exemplu,

o vizită la teatru, însoțită de vizionarea unui spectacol, unde copilul este doar un simplu spectator, îi oferă acestuia o mulțime de impresii, emoții pozitive și îi cultivă dragostea pentru artă. Activitățile extrașcolare îi ajută pe copii să-și exprime emoțiile, să cunoască lucruri noi și totodată să se simtă importanți pentru societate.

Printre metodele educației morale în formarea culturii etnoartistice considerăm importante următoarele:

- *Explicația morală*
- *Cultivarea tradițiilor ca metodă de educație*

**Din pedagogia generală au servit suport metodologic următoarele metode:**

- *Copacul ideilor*
- *Ciorchinele*
- *Jurnalul cu dublă intrare*
- *Metoda cazului*
- *Modelarea didactică*

**Din pedagogia muzicală am selectat:**

- *Metoda acțiunii emoționale*
- *Metoda dramaturgiei emoționale*
- *Metoda caracterizării poetice a muzicii*
- *Metoda stimulării imaginației*
- *Metoda reinterprețării artistice a muzicii*

**Pedagogia teatrală ne-a servit cu metodele:**

- *Metoda „memoria afectivă”*
- *Metoda „magicului dacă”*

Educația etnoartistică este posibilă prin diferite **forme**. În cadrul lecțiilor se realizează forma curriculară a educației. În opinia psihologilor, activitățile extrașcolare contribuie mult la dezvoltarea personalității și cultivă calități precum responsabilitatea, răbdarea și perseverența. Activitățile extrașcolare se desfășoară într-o atmosferă neformală, ceea ce contribuie la încheierea învățării formale. Activitățile extrașcolare îi formează și le oferă copiilor ocazia de a avea propria părere și de a căpăta mai multe abilități de învățare. În opinia pedagogilor, activitățile extrașcolare le largesc orizontul de cunoștințe și le cultivă copiilor anumite valori. De exemplu, o vizită la teatru, unde copilul este doar un simplu spectator, îi oferă acestuia o mulțime de impresii, emoții pozitive și îi cultivă dragostea pentru artă. Activitățile extrașcolare îi ajută pe copii să-și exprime emoțiile, să cunoască lucruri noi și totodată să se simtă importanți pentru societate.



**Obiectivele educației non-formale** nu urmăresc să excludă modul tradițional de educație, ci să completeze și să diversifice instruirea pur teoretică, prin activități atractive, la care să aibă acces un număr cât mai mare de tineri. Aceste obiective se prezintă astfel:

- completarea orizontului de cultura din diverse domenii;
- asigurarea unui mediu propice exersării și cultivării diferitelor inclinații, aptitudini și capacități.
- crearea de condiții pentru formarea profesională;
- sprijinul alfabetizării grupurilor sociale defavorizate;

Educația non-formală se împarte în 2 tipuri principale, variind în funcție de activitățile specifice:

- **activități extradidactice:** cercuri de discipline, ansambluri etnofolclorice și artistice, concursuri, olimpiade, serbări și spectacole ale școlărilor în cadrul școlii și al comunității etc.;
- **activități extrașcolare:** diverse proiecte artistice și de formare civică, excursii, acțiuni social-culturale (în clubul elevilor, la muzeu, la teatru, în biblioteci, în cadrul sărbătorilor naționale, al evenimentelor etnoartistice, serbări și spectacole ale școlărilor în instituții de cultură etc.)

În elaborarea și eșalonarea *etapelor de formare a culturii etnoartistice* ne-am axat pe teoriile psihologiei și sociologiei muzicale (I. Gagim, A. Sohor, Z. Kazanjieva-Velinova) din care rezultă că percepția dispune de o anumită structură, formă. Noi nu auzim întreaga materie sonoră (toate sunetele) concomitent, ca o avalanșă sonoră, dar urmărim sunete aranjate într-un anumit mod, structurate, compartimentate - de la microstructură (un sunet) la macrostructură (lucrarea în întregime sub formă de cântec, melodie instrumentală, lied, fugă, sonată etc.). Cu toate că auzim în momentul dat un singur sunet, percepția îl raportează la sunetele precedente precum și la cele ulterioare, intuindu-le succesiunea și diversitatea melodică, ritmică, timbrală, agogică, dinamică, structurală. În timpul percepției are loc auzirea treptată (pas cu pas, structură cu structură) a discursului muzical.

Caracterul structural al percepției muzicale capătă o tangență directă cu caracterul psihicului nostru, pentru că actul perceptiv, după cum scrie H. Ey, „se constituie într-o structură care ne trimite la structura matriceală a conștiinței, la o arhitectonică a trăirii” [Apud: 65, pp.162-163].

A. N. Sohor deduce trei etape/ stadii în perceperea creației muzicale:

- 1) etapa provocării, apariției interesului și motivației pentru cunoașterea creației muzicale,
- 2) etapa audiției propriu-zise,
- 3) etapa trăirii și înțelegerii;

4) etapa interpretării personale și a evaluării estetice.

Autorul menționează că aceste etape sunt divizate condiționat deoarece pot difuziona între ele.

Z. Kazandjieva-Velinova menționează despre trei etape ale percepției muzicale: **precomunicativă** (fiind legată de starea de pregătire psihologică, estetică, motivațională pentru audiție); **comunicativă** (reflectă nemijlocit procesul de audiție), și **postcomunicativă** (fiind legată de conștientizare, înțelegere și valorificare personală) [164].

Prin urmare, o atenție deosebită atribuie cercetătorii primei etape a activității muzical-auditivă în cadrul căreia se formează o *stare de predispunere către percepere*. După considerațiile aceleiași Z. Kazandjieva-Velinova, în formarea predisunerii către actul de percepere sunt necesari următorii factorii: nivelul de cultură, interesele muzical-artistice, gusturile estetice, preferințele genuistice etc. Crearea predispoziției pentru actul de percepere este determinată de starea emoțională anterioară. Problema profesorului constă în crearea unei stări emoționale favorabile, ea fiind un fundament necesar în procesul de percepție emoțională.

În cercetarea noastră considerăm important să parcurgem acestea *trei etape pentru dezvoltarea culturii etnoartistice*, prezentate mai sus:

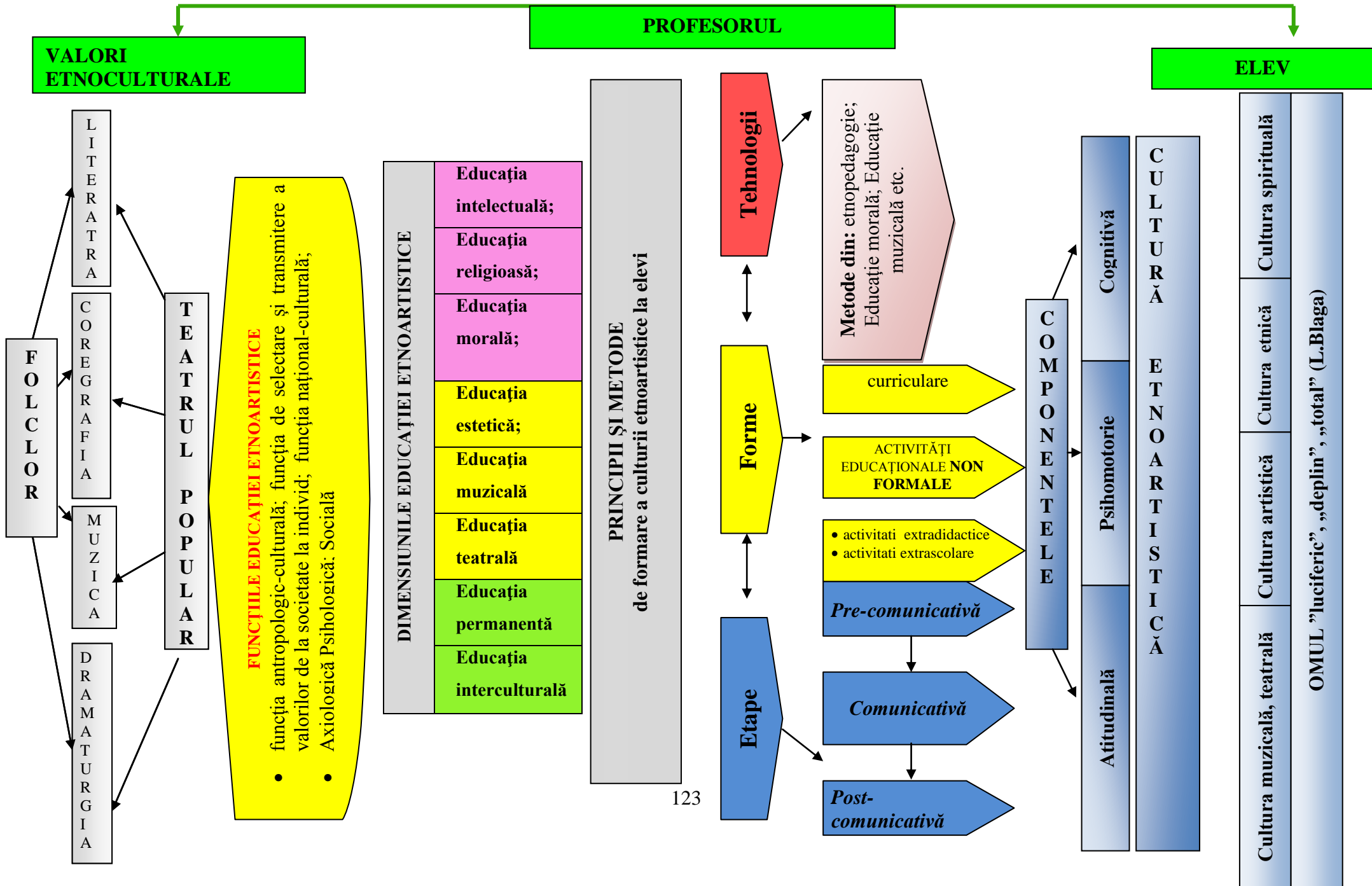
- precomunicativă;
- comunicativă;
- postcomunicativă.

Drept *finalitate a modelului pedagogic* este vizată cultura etnoartistică cu componentele sale (cognitivă, psihomotorie, atitudinală). Acest concept al culturii etnoartistice se fondează pe conceptul filozofic al lui Lucian Blaga, care presupune formarea omului „luciferic”, a omului deplin.

Am încercat să reprezint într-o formă schematică acest model didactic de dezvoltare a culturii etnoartistice la elevi prin integrarea teatrului popular. Ea, integrarea, conține toate coordonatele descrise mai sus, organizate într-o formă mai concisă și mai sugestivă, în care valorile etnoculturale propuse a fi experimentate sunt reprezentate în Fig. 3.2.2.2.

Formularea modelului didactic al modulului experimental ține seama de condițiile specifice ale unei asemenea operații: constituirea grupului martor și a grupului experimental luând în calcul apartenența rurală și urbană a subiecților, de nivelul lor școlar, respectiv gimnazial și liceal, cum vom vedea în continuare. De asemenea, modelul didactic al modulului experimental are în vedere principalul conținut - teatrul haiducesc – *Jienii* – cules de pe Valea Trotușului, din zona centrală a Moldovei, precum și metodologia de realizare, de implementare și de evaluare, bazată din elementele pedagogice și didactice enunțate.

Fig. 3.2. MODELUL PEDAGOGIC DE FORMARE A CULTURII ETNOARTISTICE LA ELEVI PRIN INTEGRAREA TEATRULUI POPULAR (MPFCEA).



### **3.3. Aplicarea modelului pedagogic de dezvoltare a culturii etnoartistice a elevilor**

După ce am prezentat ceea ce am putea denumi conținutul experimentului și cadrul evoluției educației etnoartistice, numerele muzicale și literare ale manifestării *Jienii*, metodologia de experimentare, implementare și de evaluare a modului experimental, vom expune modalitățile didactice de cercetare și de aplicare și generalizare.

#### **3.3.1. Determinarea nivelului inițial de dezvoltare a culturii etnoartistice a elevilor**

Pentru o cât mai concretă determinare a nivelului inițial a culturii etnoartistice a elevilor, am selectat mai mulți elevi din medii diferite – cum am precizat mai sus - elevi din mediul urban și din cel rural, elevi de gimnaziu și elevi de liceu, elevi care trăiesc în mediul în care manifestările folclorice sunt viabile și cei care nu știu nimic, sau știu prea puțin, despre asemenea manifestări populare. Se înțelege că apelăm la un eșantion martor în care sunt integrați elevi care nu sunt străini de manifestări similare și cei care aud prima dată despre ele. Constatarea acestui nivel se va realiza pe ambele categorii de subiecți incluși în experiment. Testarea inițială a subiecților ambelor eșantioane – cel martor și cel experimental – are în vedere aceleași elemente/întrebări, vizând nivelul cunoașterii unor asemenea manifestări și atitudinea subiecților față de ele. Scopul experimentului de constatare rezidă în studierea nivelului inițial al culturii etnoartistice a elevilor.

Metodologia cercetării a inclus:

- *metode teoretice de cercetare: documentarea științifică, discriminarea, analiza,*
- *sistematizarea, generalizarea, sinteza, modelizarea teoretică etc.;*
- *practice: studiul experiențial, observarea, convorbirea, chestionarul, exercițiul etc.;*
- *statistice: inventarierea și depozitarea datelor cercetării;*
- *matematice: analiza matematică a datelor statistice ale cercetării.*

La etapa de constatare s-a făcut diagnosticarea nivelului culturii etnoartistice a tuturor elevilor, respectiv a celor două eșantioane.

În cadrul acestei etape s-a urmărit realizarea următoarelor *obiective*:

- elaborarea criteriilor descriptive ale culturii etnoartistice și ierarhizarea componentelor descriptive pe module specifice;
- elaborarea chestionarului conform modulelor înaintate;
- sondajul elevilor cu scop de determinare a nivelului inițial de formare a culturii etnoartistice.

**În experiment au fost incluși în eșantionul martor și în cel experimental, în total 159 de elevi**, cu următoarea proveniență (urban – rural) și ca nivel școlar (gimnaziu – liceu):

Școala „G.Enescu”, Moinești, jud. Bacău, clasa a VII –a „A”. Diriginte prof. Păduraru Elena. 30 de elevi

Școala „G.Enescu”, Moinești, jud. Bacău, clasa a VII –a „B”. Diriginte prof. Breahnă Nicolae, 30 de elevi;

Colegiul Național „Ferdinand I”, Bacău: clasa a IX-a „A” 24 de elevi, clasa IX-a „B” 26 de elevi, clasa a XI-a „A” 24 de elevi, clasa XI-a „B” 25 de elevi.

În partea teoretică a cercetării am conceptualizat evaluarea nivelului culturii etnoartistice a elevilor, remarcând *elementele importante* ale acesteia:

- interesul și dragostea pentru tradițiile populare (limbă, obiceiuri, tradiții, religie ș.a.):
- receptivitatea estetică-artistice, capacitatea de a percepe arta populară (a privi, asculta, a auzi, a simți, a trăi);
- cunoștințe folclorice și despre folclor;
- nivelul sensibilității gustului estetic, artistic;
- capacitatea de a face reflecții, considerații, observații despre arta populară, de a o aprecia din punct de vedere valoric;
- motivația și necesitatea comunicării cu arta populară etc.

S-a stabilit drept criteriu important în determinarea etnoculturii elevilor – *capacitatea de a integra independent tradiții populare în viața personală*.

În cercetarea noastră, evaluarea culturii etnoartistice este realizabilă după modulele următoare:

Modulul: Cunoștințele etnoculturale;

Modulul: Interesul pentru cultură etnoartistice;

Modulul : Gândirea etnoculturală ;

Modulul : Activitatea etnoculturală.

Testele inițiale aplicate ambelor eșantioane, martor și experimental, au avut în vedere doar primele două paliere, deoarece este ușor de presupus că subiecții pot răspunde la întrebările privind gândirea și activitatea etnoartistice numai după aplicarea modulului experimental.

Sondajul a reflectat un nivel slab de cunoaștere a fenomenelor ce constituie obiectul chestionarului, nivel valabil atât pentru grupul țintă cât și pentru eșantionul martor.

- cunoștințele etnoculturale (C. Et.).
- interesul pentru cultură etnoartistice (I. Et.).
- gândirea etnoculturală (G. Et.)
- activitatea etnoculturală (A. Et.).

Cu ajutorul indicatorilor *culturii etnoartistice* descrise în Tabelul 3.1 și Anexa 2 au fost stabilite trei niveluri de manifestare a culturii etnoartistice:

11 - 15 puncte – *nivel superior* de formare/dezvoltare a culturii etnoartistice

5 - 10 puncte – *nivel mediu* de formare/dezvoltare a culturii etnoartistice

0 - 4 puncte – *nivel insuficient* de dezvoltare a culturii etnoartistice.

Indicii *culturii etnoartistice* le propunem în Tabelul 1

Tabelul 3.1. Descriptorii culturii etnoartistice.

CULTURA ETNOARTISTICĂ			
Interesul pentru cultură etnoartistică	Gândirea etnoculturală	Cunoștințele etnoculturale	Activitatea etnoculturală
Atitudini	Aptitudini	Cunoștințe	Capacități
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interesul și dragostea pentru tradițiile populare (limbă, obiceiuri, tradiții, religie ș.a.);</li> <li>• formarea și exersarea gustului estetic;</li> <li>• formarea conduitei morale prin practica religioasă.</li> <li>• deschiderea spre înțelegerea valorilor, stilurilor de comunicare specifice celorlalți;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Receptivitatea estetică-artistice,</li> <li>• capacitatea de a percepe arta populară (privi, asculta, auzi, simți, trăi);</li> <li>• dezvoltarea senzațiilor, percepțiilor și reprezentărilor estetice</li> <li>• dezvoltarea capacității de gândire estetică;</li> <li>• formarea gândirii moral - civice</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Un volum de cunoștințe folclorice și despre folclor;</li> <li>• dobândirea de cunoștințe religioase;</li> <li>• dobândirea de cunoștințe morale</li> <li>• interiorizarea valorilor estetice;</li> <li>•</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• dezvoltarea capacităților de a crea frumosul</li> <li>• formarea capacităților de apreciere a frumosului</li> <li>• formarea deprinderilor de păstrare și promovare a valorilor</li> <li>• Capacitatea de a folosi de sine stătător tradiții populare în viața sa personală.</li> <li>• formarea capacității de a recunoaște reperatele etno-sociale;</li> </ul>

Eșantionul experimental a fost format din **78 de elevi**: Colegiul Național „Ferdinand I”, Bacău: clasa IX-a „A” 30 de elevi, Colegiul Național „Ferdinand I”, Bacău: clasa IX-a „B” 24 de elevi, clasa XI-a „B” 24 de elevi.

Eșantionul martor a fost constituit din **81 de elevi**: Școala „G.Enescu”, Moinești, județul Bacău, clasa a VII –a „A”. Diriginte prof. Păduraru Elena. 30 de elevi, Școala „G.Enescu”, Moinești, județul Bacău, clasa a VIII –a „B”. Diriginte prof. Breahnă Nicolae, 25 de elevi; Colegiul Național „Ferdinand I”, clasa XI-a „A” 26 de elevi;

Am aplicat eșantionului experimental, alcătuit din colective școlare, cele patru module, conform modelului didactic expus mai sus, pe parcursul unui semestru școlar și constând din: prezentarea de fotografii, prezentarea audio – video a spectacolului, comentarii asupra

elementelor lui specifice, reaudierea numerelor muzicale, integrarea unor elemente din manifestarea populară în activități educaționale, întâlnirea cu niște practicanți ai *Jienilor*, deplasarea cu elevii interesați, în mediul în care se desfășoară manifestarea artistică, recomandarea unor lucrări ce conțin elementele teatrului haiducesc etc.

În urma parcurgerii sistematice de către cele trei colective ale eșantionului, a programului stabilit, a elementelor curriculare prevăzute, am aplicat noi chestionare, cuprinzând itemi care au fost avuți în vedere pe parcursul aplicării elementelor programatice și rezultatele sunt total diferite față de stadiul inițial și de cel reflectat de chestionarele reaplicate celor din grupul **martor**.

Întrebările Chestionarului corespunzătoare „Modulului I - *Cunoștințele etnoculturale*” au fost indicate cu cifra I:

- *Numiți obiceiurile neocasionale românești.*
- *Numiți obiceiurile ocazionale românești.*
- *Care sunt tradițiile populare practicate în timpul sărbătorilor de iarnă (Crăciun, Anul Nou, Bobotează)*
- *Ce fel de piese din teatrul popular românesc cunoașteți?*
- *Care sunt, în opinia dvs. valorile unei societăți moderne?*

În urma sondajului realizat după aplicarea modulului experimental, elevii au dat la prima întrebare mai multe răspunsuri, din care am selectat următoarele:

- *Cântece de leagăn, balade, doine, cântece de joc.*
- *Cântece de leagăn, balade, doine, cântece de joc. Preferate sunt cântecele de leagăn, deoarece îmi plac copiii mici;*
- La cea de-a II - a întrebare am selectat următoarele răspunsuri:
- *Obiceiurile de iarnă, de primăvară, de nuntă, de botez;*
- *Obiceiurile de iarnă, de primăvară, nuntă, botezul. Preferate sunt obiceiurile de iarnă.*
- *Obiceiurile de iarnă, de primăvară, nuntă, botez. „Prefer obiceiurile de primăvară, deoarece sunt legate de Învierea Domnului;*
- *Obiceiurile de iarnă, de primăvară, de vară, deoarece pot fi liniștitoare, iar unele plăcute;*
- *Obiceiurile de iarnă, de primăvară, de vară. Mie îmi place obiceiurile de iarnă pentru că adun mulți bani;*

Pentru cea de-a III - a întrebare din chestionar au fost înregistrate, la fel, mai multe răspunsuri și am selectat următoarele:

- *Tradițiile populare sunt mersul cu colindul, ursul, capra, mascatul;*

- *Colinde, mersul cu uratul, cu capra, cu ursul, cu mascatul;*
- *Uratul, mascatul, colinde, semănatul;*
- *A merge cu plugușorul; cu uratul, capra, ursul;*
- *Mersul cu călușeii; cu ursul;*
- *Cu plugușorul, cu jianul, cu cerbul, cu ursul;*
- *Colindul, capra;*
- *Jianul, Capra, Ursul;*

Dintre răspunsurile la întrebarea a IV – a am selectat un inventar al răspunsurilor date de mai mulți elevi:

- *Piese populare pe care le cunosc sunt: plugușorul, călușarii, ursul, capra;*

Inventarul răspunsurilor la ultima întrebare a chestionarului este mai amplu și din el am ales ca reprezentative următoarele:

- *Consider că valorile unei societăți sunt: tradițiile culturale, valorile istorice și artistice;*
- *Consider că valorile de bază ale societății sunt: familia, credința în Dumnezeu, frumosul din Univers;*
- *Valorile unei societăți sunt considerate resursele umane și economice. O economie puternică este o valoare de neprețuit pentru stat și pentru societate,*
- *Nu știu care sunt valorile unei societăți;*
- *Prietenia și pacea reprezintă valori pentru societate;*

În grila de evaluare am propus să se acorde:

- câte 3 puncte pentru răspunsuri corecte și complete, la întrebările propuse;
- câte 2 puncte pentru cunoaștere parțială;
- 1 punct – pentru răspunsuri cu incoerențe, și inexactități;
- 0 puncte s-a acordat în cazul când elevul ignoră întrebarea sau nu știe ce să răspundă.

Comparând rezultatele testului inițial cu cele ale testului realizat după aplicarea programei noi, obținem următoare creștere dinamică:

Întrebările *Modulului I* au prevăzut depistarea nivelului de cunoaștere a elevilor. Din toți subiecții majoritatea au dat răspunsuri corecte, că doina, cântecul, balada, cântecul de leagăn, de joc, sunt genurile de bază ale obiceiurilor neocasionale; la fel elevii cunosc bine și obiceiurile neocasionale românești. În urma analizei rezultatelor s-a obținut că nivelul superior (11-15 puncte) au acumulat 20 elevi EE, 21 elevi EM; nivelul mediu (5-10 puncte) au atins 51 de elevi EE, 53 elevi EM; rezultate insuficiente (0-4 puncte) au primit 7 elevi EE și 7 elevi EM.



Tabelul 3.2. Rezultatele elevilor. Modulul Cunoștințe etnoculturale.

EȘANTION	CUNOȘTINȚELE ETNOCULTURALE					
	INFERIOR		MEDIU		SUPERIOR	
	NR	%	NR	%	NR	%
<b>EE 78= 100%</b>	7	8,97	51	65,38	20	25,64
<b>EM 81= 100%</b>	7	8,6	53	65,4	21	26

### **Modulul II - Interesul pentru cultură etnoartistică**

- *Care din obiceiuri neocasionale sunt preferate?*
- *Care din obiceiuri ocazionale sunt preferate?*
- *Numește tradițiile populare de sărbătorire a Anului Nou preferate.*
- *Care este personajul preferat din piesa „Jianu”? De ce?*

La chestionare au participat ambele eșantioane experimentale, răspunsurile elevilor fiind următoarele:

- *Prefer cântecul propriu-zis, deoarece fredonez cântecele mele preferate;*
- *Preferate sunt cântecele de joc, deoarece sunt foarte amuzante, distractive și mă fac să mă simt bine;*
- *Îmi place balada, pentru că de obicei se referă la patrie;*
- *Iubesc cântecul propriu-zis deoarece mă impresionează când sunt cântate la diferite instrumente;*
- *Eu prefer doina deoarece este un cântec ce exprimă complexitatea vieții sufletești, trăirile interioare ale omului (tristețe, bucurie);*
- *Cântece de joc, balada, doina. Prefer doina deoarece poate fi interpretată instrumental și vocal;*
- *Preferate sunt doina și balada: doina este duioasă, balada este mai complexă;*
- *Cântecul de leagăn pentru că este liniștit și trezește sentimente, sensibilitate*
- *Îmi plac obiceiurile de iarnă, fiindcă sunt mai vesele;*
- *Obiceiurile legate de evenimentele importante din viața omului. Mie îmi plac obiceiurile de iarnă, deoarece se împrăștie un aer de sărbătoare;*
- *Nunta, botez, zilele de naștere. Prefer ziua de naștere, pentru că te distrez, mănânci, primești felicitări;*
- *Nunta, botez, zilele de naștere, obiceiurile de iarnă, de primăvară, de vară. Prefer obiceiurile de vară.*
- *Preferate sunt obiceiurile de nuntă;*
- *Prefer obiceiurile de iarnă, pentru că atunci este familia reunită și ne distrăm;*
- *Sărbătorile ocazionale îmi trezesc un sentiment de dragoste maternă;*

În urma cercetărilor noastre s-a constatat că elevii au demonstrat un nivel suficient de cunoștințe culturale: ei cunosc bine obiceiurile neocasionale, ocazionale românești. Este salutar faptul că majoritatea copiilor demonstrează interes, atitudine pozitivă față de obiceiurile diferite, dar foarte rar ei au menționat aspectul cultural, mai des ei declară că primesc niște satisfacții materiale, emoționale, distractive. Puțini elevi au valorificat aspectele spirituale (nașterea Domnului, tradițiile naționale, moștenirea unor evenimente spirituale, estetice străvechi). S-a menționat că genul de cântec este preferat, așadar, demonstrând spectrul îngust de genuri folosit în viața/activitatea personală.

Putem concluziona că tradițiile populare sunt niște momente emoționale pentru copii, și astfel prezintă un mijloc eficient de influențare culturală, educare spirituală a lor. Așadar, valorificând unele tradiții populare, (teatrul popular) putem tinde spre o cultivare a dragostei pentru frumos, și respectiv, spre formarea *culturii etnoartistice*.

• **Imaginați-vă situația că sunteți invitați concomitent cu prietenii la discotecă în cafenea și ca membru al unei cete de urători. Care va fi alegerea voastră? De ce?**

- *Voi merge cu prietenii la discotecă, pentru că este vârsta și timpul în care nu mai mergi cu colindul.*
- *Vreau să mă duc la discotecă, pentru că e mai multă distracție*
- *Merg cu prietenii la cafenea ca să mă distrez mai bine.*
- *Eu aș prefera să mă duc cu uratul, deoarece îmi place să respect tradițiile de iarnă.*
- *Eu aș prefera discoteca, deoarece îmi plac mai mult genurile de muzică contemporană.*
- *Eu aș prefera să mă duc cu prietenii la cafenea, deoarece nu îmi place să merg cu uratul, pentru că eu cred că este mai mult pentru băieți.*
- *M-aș duce cu ceata de urători, pentru că m-aș distra foarte bine și aș face și niște bani.*
- *Nu m-aș duce la discotecă, deoarece la discotecă merg doar cei care sunt huligani, doar cei fără educație.*
- *Sincer, aș alege să merg la discotecă, obiceiurile sunt frumoase și interesante, dar nu sunt pe gustul meu, însă apreciez persoanele care fac asemenea lucruri.*
- *Aș alege să merg la urat pentru că trebuie să păstrăm tradițiile și dacă noi nu vom face acest lucru, urmașii noștri nu vor avea de unde să afle de tradițiile lor.*

Răspunzând la această întrebare elevii au manifestat interes, o atitudine clară față de tradițiile și obiceiurile românești. O parte din respondenți (circa 70%) au afirmat că vor alege discoteca, circa 20% de elevi au remarcat importanța păstrării tradițiilor frumoase de iarnă și dorința de a participa la ele. 10 % de respondenți au răspuns nu atât de afirmativ. (demonstrând că tradițiile sunt frumoase dar vârsta nu le permite (cl. VII!!), sau că stimează pe cei care păstrează tradițiile etc.) și în final tot au ales discoteca. Sau au fost cazuri când elevul a răspuns

că nu va pleca la discotecă, deoarece consideră că este amoral și lipsit de cultură, dar fără să valorifice importanța colindelor și necesitatea păstrării acestor tradiții culturale etc.

Pentru evaluarea rezultatelor obținute la **Modulul II „Interesul pentru cultură etnoartistică”** s-a decis să se acorde elevului câte 3 puncte pentru că demonstrează interes sporit, este inițiat în problemă, propune sugestii personale etc.; 2 puncte pentru cointeresare parțială, cu predominarea altor valori și interese; 1 punct pentru cei care nu demonstrează interes sau sunt pasivi; 0 puncte ignorează problema/ nu au dat răspuns.

Sintetizând rezultatele obținute la acest modul remarcăm următoarele: nivelul superior (11-15 puncte) au acumulat 11 elevi din EE, 11 elevi din EM; la nivelul mediu (5-10 puncte) au ajuns 52 de elevi EE, 54 elevi EM; rezultate insuficiente (0-4 puncte) au primit 15 elevi EE și 15 elevi EM.

Tabelul 3.3. Modulul II - *Interesul pentru cultură etnoartistică.*

EȘANTION	INTERESUL PENTRU CULTURĂ ETNOARTISTICĂ					
	INFERIOR		MEDIU		SUPERIOR	
	NR	%	NR	%	NR	%
<b>EE 78= 100%</b>	15	19,24	52	66,66	11	14,1
<b>EM 81= 100%</b>	15	18,52	54	66,7	11	13,6

În aprecierea nivelului de cultură etnoartistică „**Modulul Gândirea etnoculturală**” constituie un element foarte important, deoarece întrebările din chestionar, indicate cu cifra III, ne vor ajuta să evaluăm modul de gândire a elevilor, să auzim opinia personală și atitudinea elevilor față de cultura etnoartistică națională, tradițiile populare etc.

- *De ce preferi aceste obiceiuri?*
- *Care este personajul preferat din piesa „Jianu”? De ce?*
- *Ce fel de valoare reprezintă teatrului popular românesc ?*
- *Dați o analiză-sinteză vizavi de nivelul culturii la etapa actuală în Republică.*

Răspunsurile elevilor au fost următoarele:

- *Eu prefer cântece de leagăn, balade, doine, deoarece le pot cânta în orice moment.*
- *Preferate sunt cântecele de joc, deoarece sunt foarte amuzante, distractive și mă fac să mă simt bine;*
- *Îmi place balada, pentru că de obicei se referă la patrie;*
- *Eu prefer doina deoarece este un cântec ce exprimă complexitatea vieții sufletești, trăirile interioare ale omului (tristețe, bucurie);*
- *Cântece de joc, balada, doina. Prefer doina deoarece poate fi interpretată instrumental și vocal;*
- *Îmi plac obiceiurile de iarnă, fiindcă sunt mai vesele;*

- *Obiceiurile legate de evenimentele importante din viața omului. Mie îmi plac obiceiurile de iarnă, deoarece să împrăștie un aer de sărbătoare;*
- *Prefer obiceiurile de iarnă, pentru că atunci este familia reunită și ne distrăm;*
- *Sărbătorile ocazionale îmi trezesc un sentiment de dragoste maternă;*
- *Personajul meu preferat este Jianul, el fiind un mare haiduc. Acesta este curajos, îndrăzneț, priceput și are un aer aparte.*
- *Prefer personajul Iancu Jianu, deoarece este un desăvârșit mânuitor al armelor, un foarte bun călăreț, un haiduc vesel. Acțiunile sale nu erau îndreptate doar împotriva boierilor, ci aveau un puternic caracter național antefanariot antihabsburgic dar mai ales antiotoman.*
- *Personajul meu preferat este chiar Jianu, el fiind un mare haiduc. Lupta împotriva boierilor și împotriva otomanilor, fiind generos cu sătenii. Era îndrăzneț, energic, era îndemânat cu armele și avea un șarm personal.*
- *Personajul meu preferat este haiducul Mătrăgună deoarece el este cel care reușește să-l răscumpere de căpitan și de la turc pe Jianu, dându-le în schimb o pungă mare cu bani.*
- *Jianul, fiindcă este apărător al dreptății.*
- *Personajul meu preferat este amanta deoarece ea reprezintă o femeie puternică, capabilă să treacă peste o distanță, ce o desparte de iubitul ei haiduc, prins de vânători*
- *Eu prefer haiducii români deoarece ei reprezintă libertate și curaj*
- *Jianul, deoarece în jurul lui se petrece toată acțiunea;*
- *Prefer personajul „mireasa” deoarece are obligația să se îmbrace în alb, ceea ce semnifică puritatea.*
- *Nu am nici un personaj preferat din această piesă deoarece nu cunosc în întregime conținutul acestei piese din teatru popular.*
- *Nu cunosc piesa „Jianu”*
- *Personajul principal este mireasa. Toată emoția acesteia mă impresionează, mă face să mă întreb, cum va fi când voi fi în locul ei, când voi fi mireasă.*
- *Sunt două personaje pe care le prefer – Anul Nou și Anul Vechi. Îmi place antiteza dintre vechi și nou, trecerea de la rău la bine, renașterea.*
- *Haiducul Jianul, deoarece se aseamănă cu Robin Hood, unul dintre personajele mele preferate din literatura engleză.*
- *Nu mă interesează teatrul popular și nu pot să mă exprim la acest capitol.*
- *Este o piesă arhaică. Astăzi sunt personaje mult mai atractive și impresionante.*

Pentru răspunsuri la „**Modulul III Gândirea etnoculturală**” s-a hotărât să se acorde a câte 3 puncte elevilor care demonstrează gândire etnoculturală dezvoltată, inteligență, grad înalt

de inițiere în problemă; 2 puncte pentru cei care posedă gândire critică, intelect dar nu se bazează pe valori etnoculturale; 1 punct – nu formulează opinii personale clare, nu au concepții personale critice; 0 puncte ignorează problema/ nu au dat răspuns.

Analizând rezultatele obținute la acest modul, am observat că elevii în majoritatea sa cunosc, coparticipă la sărbătorile ocazionale. Dar puțin din respondenți au demonstrat un grad mare de pasiune, atracție personală către evenimentele culturale naționale. O mare parte din elevi nu cunosc piesa teatrului popular „Jianu” în întregime. Elevii nu cunosc personajele acestei piese și nu apreciază la justa lor valoare esență, sensul și menirea acestor piese pentru cultura națională.

Rezultatele s-au repartizat în modul următor: la nivel superior (11-15 puncte) au ajuns 1 elev din EE, 9 elevi din EM; nivel mediu (5-10 puncte) au atins 67 de elevi din EE, 58 elevi din EM; cu calificativul insuficient (0-4 puncte) sau ales 10 elevi din EE și 13 elevi din EM.

Tabelul 3.4. Rezultatele elevilor la Modulul „Gândirea etnoculturală”.

EȘANTION	GÂNDIREA ETNOCULTURALĂ					
	INFERIOR		MEDIU		SUPERIOR	
	NR	%	NR	%	NR	%
<b>EE 78= 100%</b>	10	12,82	67	85,9	1	1,28
<b>EM 81= 100%</b>	13	16	58	71,60	9	11,11

„Modulul IV *Activitatea etnoculturală*” a presupus obținerea informației care ne va demonstra gradul de activism al elevilor în participarea la evenimentele culturale etnoartistice. Pentru noi a prezentat interes științific studierea gradului inițial de „activism etnocultural al elevilor”, or, capacitatea elevilor de sine stătător să folosească tradițiile populare în viața lor personală.

- *Ce fel de obiceiuri neocasionale /ocasionale practicați în activitatea personală?*
- *Care tradiții populare de sărbătorire a Anului Nou le practicați în activitatea personală? Scrieți o urătură sau o colindă de Anul Nou preferată.*
- *Ai participat vreodată în teatralizări populare?*
- *La ce activități cu caracter etnocultural ați participat? (la nivel de clasă, școală, oraș, țară ) Prin ce v-au plăcut?*

Elevii sau referit la sărbătorile cele mai iubite și valorificate în familie:

- *Zilele onomastice.*
- *Pasca, mielul, Anul Nou.*
- *Zilele onomastice, zilele religioase.*
- *Pasca, vopsitul ouălor, cozonacii.*
- *Mâncarea tradițională, tradițiile de Florii, zilele ocazionale.*

- *Mersul cu colindul de Crăciun, zilele onomastice*

- *„Sorcova, veselă*

*Să trăiți să înfloriți*

*Peste vară. Primăvară*

*Ca un păr, ca un măr*

*Ca un fir de trandafir”*

*Fiind mic am participat cu prietenii la teatralizări populare de Anul Nou*

*Am umblat cu Capra, dar acum n-am timp.*

Deși elevii au menționat sărbătorile cele mai importante ale familiei, majoritatea din ei la întrebarea „Cum participi în ele?” nu au dat răspunsuri explicite. Nimeni din respondenți nu a menționat că participă cu toată familia la manifestările teatralizate de Anul Nou. Așadar putem concluziona că să piere tradiția de participare cu toată familia în cadrul unor manifestări teatrale care sunt tradiționale pentru această zonă.

Pentru evaluarea rezultatelor obținute la **Modulul IV „Activitatea etnoculturală”** s-a decis să se acorde elevului câte 3 puncte pentru participare activă la multe evenimente culturale și etnice; 2 puncte în cazul când elevii parțial se implică în viața etnoculturală a societății; 1 punct pentru participări foarte rare (o dată); 0 puncte să acorde în cazuri când elevul nu participă în genere la astfel de evenimente/ nu au dat răspuns.

În urma evaluării rezultatele au fost următoarele:

Tabelul 3.5. Modulul IV *Activitatea etnoculturală*.

EȘANTION	ACTIVITATEA ETNOCULTURALĂ					
	INFERIOR		MEDIU		SUPERIOR	
	NR	%	NR	%	NR	%
<b>EE 78= 100%</b>	19	24,36	58	74,35	1	1,29
<b>EM 81= 100%</b>	19	23,45	42	51,85	20	24,7

Berger G. (1973) relevă: cultura nu înseamnă nici posedarea unor cunoștințe imense, nici pura erudiție, nici arta de a străluci în societate, nici cunoașterea unei discipline privilegiate. Toate învățămintele ne pot da o cultură, dacă ele ne sunt prezentate într-un spirit anumit. [18] Cultura este simțul umanului sau, după cum afirmă A.Moles (1974) cultura apare ca principalul material al gândirii în raport cu viața spirituală. Cultura, ca material al gândirii, reprezintă ceea ce există, iar gândirea – ceea ce se construiește sau se obține din acest material.[97] Așadar, în organigrama culturii etnoartistice un interes aparte prezintă componentele „gândirea etnoculturală” și „activitatea etnoculturală”. Sintetizând rezultatele obținute la toate modulele putem crea tabloul general privind nivelul inițial de dezvoltare a culturii etnoartistice la elevi.

Tabelul 3.6. Sinteza rezultatelor elevilor din EE la modulele culturii etnoartistice.

EȘANTION	EE 78= 100%					
NIVEL	INFERIOR		MEDIU		SUPERIOR	
	NR	%	NR	%	NR	%
<b>Cunoștințele etnoculturale</b>	7	8,97	51	65,38	20	25,64
<b>Interesul pentru cultură etnoartistică</b>	15	19,24	52	66,67	11	14,1
<b>Gândirea etnoculturală</b>	10	12,82	66	84,62	2	2,56
<b>Activitatea etnoculturală</b>	19	24,36	56	71,79	3	3,85
<b>CULTURA ETNOARTISTICĂ</b>	<b>12,75</b>	<b>16,4</b>	<b>56,25</b>	<b>72,11</b>	<b>9</b>	<b>11,54</b>

În clasele experimentale tabloul general este prezentat de următoarele valori:

La componenta *cunoștințe etnoculturale* nivelul superior au atins 25,64 % de elevi, nivelul mediu este reprezentat de către 65,38 % de elevi, și respectiv la nivelul inferior s-au situat circa 8,97 % de elevi.

La componenta *Interesul pentru cultură etnoartistică* nivelul superior este atins de 14,1 % de elevi, la nivel mediu s-au situat 66,67 % de respondenți, iar nivelul inferior este prezentat de către 19,24 % de elevi.

La componenta *Gândirea etnoculturală* nivelul superior este prezentat de către numai 2,56 % de elevi, nivelul mediu de către 84,62 % și cel inferior de 12,82 % de respondenți. La acest capitol se observă o dinamică descrescândă, semnalând un nivel insuficient de gândire specifică.

Rezultatele componentei *Activitatea etnoculturală* sunt marcate la fel de o dinamică nefavorabilă, nivelul superior au atins numai circa 3,85 % de elevi, nivelul inferior de către 24,36 %, majoritatea respondenților situându-se la nivelul mediu 71,79 % de elevi.

Așadar, grafic aceste rezultate vor arăta în modul următor:

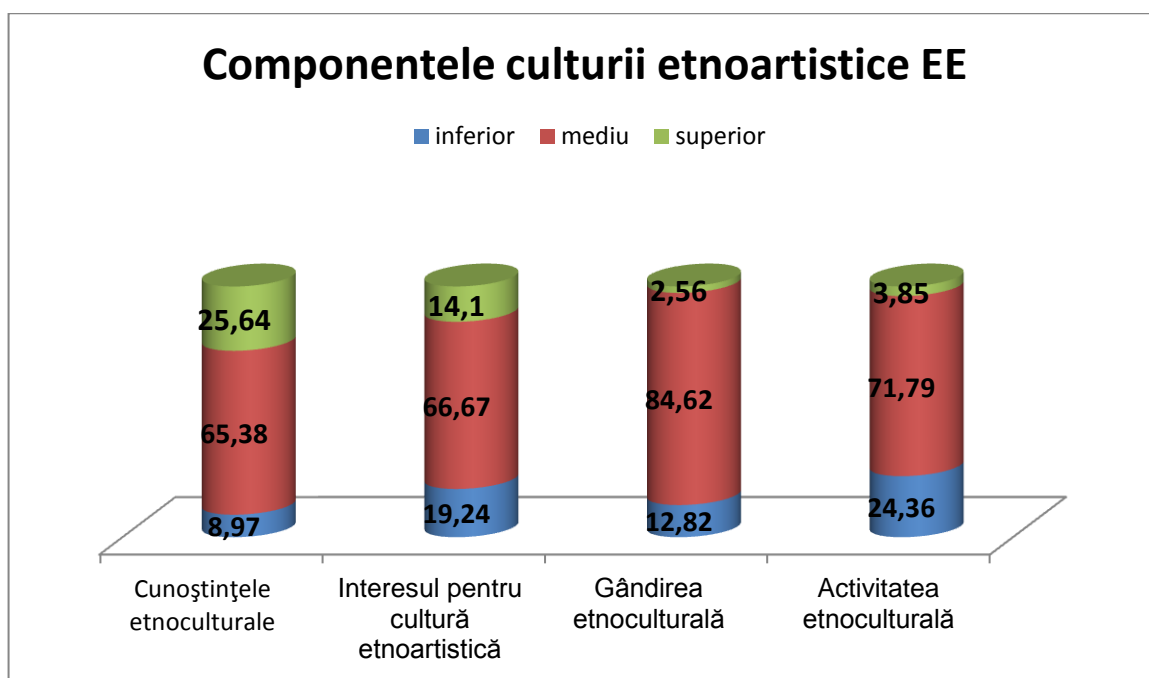


Fig. 3.3. Nivelul inițial de dezvoltare a culturii etnoartistice la elevii din EE.

Este evident faptul că în organigrama „cultura etnoartistică” componentele gândirea și activitatea etnoartistică sunt cel mai slab prezentate, vorbind prin urmare despre situarea acestor elevi la un nivel inferior de dezvoltare a culturii etnoartistice, deoarece după N.Bondareva, anume activitatea etnoculturală de sine stătătoare a elevilor se poate vorbi despre o superioritate în însușirea/cultivarea unor norme/valori cultural-morale.

Prin urmare analizând rezultatele obținute în clasele martor am ajuns la următorul tablou cantitativ/calitativ.

Tabelul 3.7. Sinteza rezultatelor elevilor din EM la modulele culturii etnoartistice.

EȘANTION	EM 81= 100%					
	INFERIOR		MEDIU		SUPERIOR	
	NR	%	NR	%	NR	%
<b>Cunoștințele etnoculturale</b>	7	8,64	53	65,43	21	25,93
<b>Interesul pentru cultură etnoartistică</b>	15	18,52	55	67,90	11	13,58
<b>Gândirea etnoculturală</b>	13	16,05	63	77,78	5	6,17
<b>Activitatea etnoculturală</b>	19	23,46	55	67,90	7	8,64
<b>CULTURA ETNOARTISTICĂ</b>	<b>13,5</b>	<b>16,67</b>	<b>56,5</b>	<b>69,75</b>	<b>11</b>	<b>13,58</b>

La componenta *cunoștințe etnoculturale* nivelul superior au atins 25,93 % de elevi, nivelul mediu este reprezentat de către 65,43% de elevi, și respectiv la nivelul inferior s-au situat circa 8,64% de elevi.



La componenta *Interesul pentru cultură etnoartistică* nivelul superior este atins de 13,58% de elevi, la nivel mediu s-au situat 67,9% de respondenți, iar nivelul inferior este prezentat de către 18,52% de elevi.

La componenta *Gândirea etnoculturală* nivelul superior este prezentat de către 6,17% de elevi, nivelul mediu de către 77,78% și cel inferior de 16,05% de respondenți.

Rezultatele componentei *Activitatea etnoculturală* au demonstrat că la nivelul superior au ajuns circa 8,64% de elevi, nivelul inferior este prezentat de către 23,46%, nivelul mediu fiind prezentat de către 67,9% de respondenți.

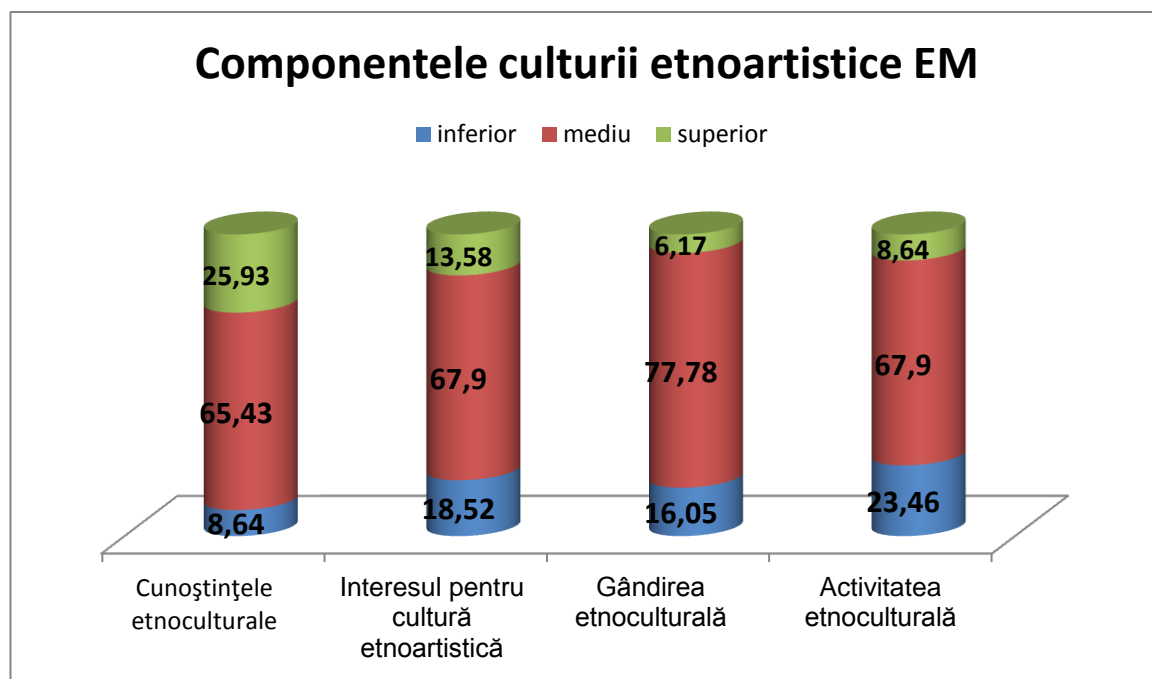


Fig. 3.4. Rezultatele elevilor din eșantionul martor privind nivelul dezvoltării culturii etnoartistice.

În comparație cu elevii din eșantionul experimental rezultatele la componentele *Gândirea etnoculturală* și *Activitatea etnoculturală* în eșantionul martor sunt mai favorabile, nivelul superior fiind atins de mai mulți elevi. Acest rezultat îl putem explica prin faptul că eșantionul martor în majoritatea sa este format din elevi din regiunea rurală, unde tradițiile etnoculturale sunt păstrate mai bine și copiii participă mai activ la evenimentele etno-artistice ale comunității. În continuare nivelul inițial de dezvoltare a culturii etnoartistice este expus în histogramele următoare. În linii mari putem vorbi despre un nivel aproximativ același cu unele mici excepții:

Nivelul superior al culturii etnoartistice în EE este prezentat de circa 11,54% de elevi, dar în EM de circa 13,58% la sută, ceea ce este cu 2 % mai mult decât în EE. Acest moment fiind explicat prin componența acestuia din elevi ai zonei rurale. Nivel mediu au atins majoritatea elevilor din ambele eșantioane 72,11% EE, 69,75% EM. La nivelul inferior s-au situat 16,4% de elevi din EE și 16,67% de elevi din EM.

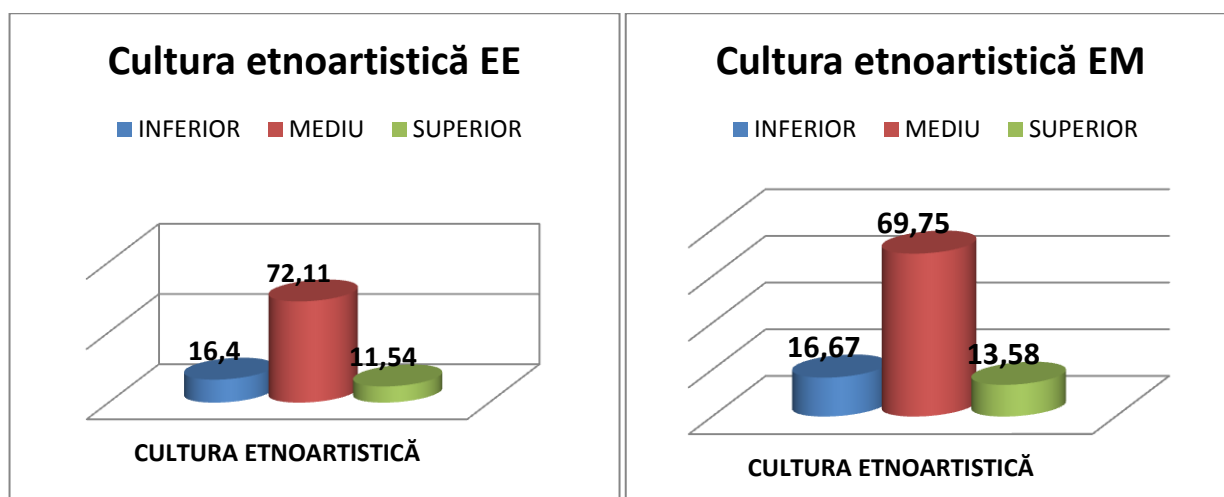


Fig. 3.5. Tabloul comparativ. Nivelul inițial de dezvoltare a culturii etnoartistice la elevii din EE și EM.

Nivelul inițial de dezvoltare a culturii etnoartistice la elevii din EE și EM, după cum putem observa din cele de mai sus, este aproximativ același. Pentru a demonstra că diferența dintre nivelurile inițiale de dezvoltare a culturii etnoartistice la elevii din EE și EM nu este statistic semnificativă s-a aplicat testul Fisher. Acesta este un criteriu statistic multifuncțional și poate fi aplicat asupra diverselor date, în diferite contexte. Criteriul Fisher a fost ales deoarece alte teste sau nu pot fi aplicate sau nu oferă precizia necesară:

- Criteriul U a lui Mann-Whitney nu poate fi aplicat la un eșantion mai mare de 60;
- Criteriul Q a lui Rosenbaum nu oferă precizia necesară.

Au fost formulate următoarele ipoteze de cercetare:

$H_0$ : Nivelul superior în eșantionul experimental se întâlnește nu mai des decât în eșantionul martor.

$H_1$ : Nivelul superior în eșantionul experimental se întâlnește mai des decât în eșantionul martor.

Pentru a aplica criteriul  $\phi^*$  a lui Fisher se construiește un tabel în care se indică numărul de elevi care au demonstrat nivelul superior de dezvoltare a culturii etnoartistice în ambele eșantioane.

Tabelul 3.8. Nivelul superior al elevilor din ambele eșantioane experimentale.

Eșantion	Este atins nivelul superior		Nu-i atins nivelul superior		Suma
	NR	%	NR	%	
EE	9	11,54	69	88,46	78
EM	11	13,58	70	86,42	81
Suma	20	12,56	139	87,44	159

Din tabele cu valori critice se determină următoarele valori:

$$\varphi(13,58) = 0,755$$

$$\varphi(11,54) = 0,693$$

$$\varphi *_{emp} = (\varphi_1 - \varphi_2) \sqrt{\frac{n_1 \cdot n_2}{n_1 + n_2}}$$

Unde:

$\varphi_1$  - valoarea unghiului pentru cota mai mare;

$\varphi_2$  - valoarea unghiului pentru cota mai mică;

$n_1$  - volumul primului eșantion;

$n_2$  - volumul eșantionului doi.

$$\varphi *_{emp} = (0,755 - 0,693) \sqrt{\frac{78 \cdot 81}{78 + 81}} = 0,39$$

Valorile critice sunt  $\varphi *_{cr} = 1,64$  (pentru  $p \leq 0,05$ ) și  $\varphi *_{cr} = 2,31$  (pentru  $p \leq 0,01$ ). Deoarece  $\varphi *_{emp} < \varphi *_{cr}$  se acceptă ipoteza nulă: nivelul superior de dezvoltare a culturii etnoartistice în eșantionul experimental se întâlnește nu mai des decât în eșantionul martor.

În **concluzie**, imaginea generală privind nivelul de dezvoltare a culturii etnoartistice la elevi din ambele eșantioane nu este aplaudabilă. Experimentul de constatare ne-a demonstrat că problema conturată într-adevăr există și prin urmare putem purcede la implementarea în practică a modelului pedagogic elaborat în vederea formării/dezvoltării culturii etnoartistice la elevi prin integrarea teatrului popular.

### 3.3.2. Validarea experimentală a Modelului pedagogic de formare/dezvoltare a culturii etnoartistice la elevi

Imperativele formării culturii etnoartistice preconizează valorificarea investigațiilor științifico-artistice ale diferitelor științe: psihologie, pedagogie, filozofie, muzicologie. La intersecția acestor științe muzicologii A.N.Sohor, Z.Kazandjieva-Velinova, I.Gagim au conceptualizat diferite etape de receptare a fenomenului artistic (considerăm că ele pot fi implementate și în procesul de percepție a valorilor etnoartistice și drept consecință să contribuie la formarea culturii etnoartistice).

Așadar, A.N.Sohor deduce patru etape/stadii în perceperea creației muzicale: 1) etapa provocării, apariției interesului și motivației în cunoașterea creației muzicale, 2) etapa audiției propriu-zise, 3) etapa trăirii și înțelegerii; 4) etapa interpretării personale și evaluării estetice.

I. Gagim consideră ca receptorul trebuie să parcurgă următoarele faze în cunoașterea fenomenului muzical (artistic) [65, pag 44]:

1. Simțire-trăire (la care se acumulează impresii muzicale și se integrează în experiență interioară);
2. Descoperire-urmărire (în situații concrete cânt, audiție);
3. Aplicare practică sub diverse forme (executare, creație);
4. Conștientizare-definire teoretică.

Z. Kazandjieva-Velinova menționează despre trei etape ale percepției muzicale: **precomunicativă** (fiind legată de starea de pregătire psihologică, estetică, motivațională pentru audiție); **comunicativă** (reflectă nemijlocit procesul de comunicare cu valori artistice), și **postcomunicativă** (fiind legată de conștientizare, înțelegere și valorificare personală). Prin urmare, o atenție deosebită atribuie cercetătorii primei etape ale activității muzical-auditivă în cadrul căreia se formează o stare de predispunere către percepere.

Prin urmare, în cercetarea noastră am considerat că trebuie să ținem cont de aceste realizări teoretice și experimentale de formare și să le efectuăm după aceleași etape: **precomunicativă, comunicativă, postcomunicativă, care se identifică, astfel, cu:**

1. *etapa precomunicativă - cea de însușire a cunoștințelor folclorice și despre folclor (teatrul popular, obiceiuri ocazionale și neocazionale etc.);*
2. *etapa comunicativă - cea de comunicare propriu-zisă cu fenomenul etnocultural și de însușire a atitudinilor valorice.*
3. *cea postcomunicativă: conștientizarea valorică a fenomenului studiat, practicarea de sine stătătoare a cunoștințelor/ competențelor în context didactic/ extra-didactic continuu și evaluarea, însoțită uneori de confruntarea cu alte opinii.*

Prima etapă a experimentului de formare - „PRECOMUNICATIVĂ” – *etapa de însușire a cunoștințelor folclorice și despre folclor (teatrul popular, obiceiuri ocazionale și neocazionale etc.)* are drept scop inițierea elevilor în lumea folclorului românesc; obiectivele acestei etape au vizat însușirea cunoștințelor despre folclor, cultivarea atitudinilor față de valorile lui, provocarea interesului pentru teatrul popular”.

*Obiectivele* urmărite la această etapă de implementare și validare sunt următoarele:

- Cunoașterea tradițiilor populare românești (studierea folclorului muzical, teatral, cunoașterea surselor etnografice etc.);
- cunoașterea unui repertoriu vast de creații din tezaurul folclorului național (muzical și teatral);

- cunoașterea elementelor de limbaj muzical și perceperea lor ca mijloace de expresivitate muzicală și determinarea trăsăturilor distinctive, specifice, perceperea semnificațiilor emoționale ale acestora;
- cunoașterea formelor muzicale ca structură și mijloc de redare a mesajului muzical.
- însușirea cunoștințelor despre tezaurul folcloric zonal și național;
- dobândirea de cunoștințe morale, desprinse din anumite producții folclorice;
- inițierea permanentă în cunoașterea tezaurului muzical popular.
- cultivarea aptitudinilor de percepere și interpretare expresivă a muzicii.
- dezvoltarea capacităților și deprinderilor muzicale generale și a celor psihomotorii:
- dezvoltarea capacității de a pătrunde în sfera intonațională, imagistică, de mesaje ale muzicii.
- cultivarea capacităților creative prin practicarea activităților specifice muzicale.
- cultivarea gustului artistic evoluat cu capacitate de apreciere competentă a operelor muzicale.
- educarea dragostei față de cultura populară și aprecierea adecvată a valorii ei în societate;
- cultivarea sensibilității pentru frumos și capacității de a crea și integra ca pe un act esențial al vieții spirituale.
- dezvoltarea și antrenarea capacităților senzoriale specifice ( pentru observarea aspectelor realității);
- dobândirea de cunoștințe religioase;
- formarea sentimentelor, convingerilor și atitudinilor religioase;
- sensibilizarea individului la frumos;
- interiorizarea valorilor estetice;

La această etapă a experimentului s-a apelat la diverse forme de organizare a procesului de învățământ – curriculare, activități extrașcolare, activități educaționale non formale. Toate acestea activități au fost grupate în modul următor:

- activități frontale
- activități de grup
- activități individuale

*Activitățile frontale* au cuprins următoarele forme: lecția, seminarul, laboratorul artistic, vizitarea instituțiilor cu profil etnografic, excursii, pregătirea spectacolelor folclorice etc.

*Activitățile de grup* dirijate au inclus: consultații, meditații, exerciții independente, întâlniri cu specialiști în etnomuzicologie, etnografie, concursuri și dezbateri școlare, sesiuni de comunicări și referate cu teme din domeniul propus.

*Activitățile individuale* au cuprins: studiul individual, efectuarea temelor pentru acasă, studiul în bibliotecă, întocmirea de proiecte, referate, desene, scheme, alte lucrări scrise, comunicări științifice, alte proiecte practice, toate axate pe tematica valorilor folclorului.

Pentru realizarea obiectivelor propuse au fost practicate următoarele **metode**:

Tabelul 3.9. Metode valorificate la etapa de formare a experimentului pedagogic.

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Expunerea.</li> <li>• Conversația euristică.</li> <li>• Demonstrația didactică.</li> <li>• Observația didactică.</li> <li>• Metoda „cultivarea tradițiilor”</li> <li>• Explicația morală</li> <li>• Problematizarea.</li> <li>• Algoritmizarea.</li> <li>Stimularea imaginației</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Jocul de rol.</li> <li>• Brainstorming-ul.</li> <li>• Metoda cazului</li> <li>• Dramaturgia teatrală</li> <li>• Metoda dramaturgiei muzicale</li> <li>• Metoda reprezentării</li> <li>• Metoda „arta trăirii artistice a fenomenului”</li> <li>• Metoda improvizației teatrale</li> <li>• Metoda creării imaginilor/evenimentelor etnoartistice</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Metoda creării atmosferei artistice</li> <li>• Brainstorming</li> <li>• Jurnalul cu dubla intrare</li> <li>• Cubul</li> <li>• Bulgărele de zăpadă</li> <li>• Ciorchinele</li> <li>• Turul galeriei</li> <li>• Mozaicul</li> <li>• Eseul de cinci minute</li> <li>• Copacul ideilor</li> </ul>
---	---	--

A doua etapă din experimentul de formare numită, în mod condiționat, *COMUNICATIVĂ – etapa de comunicare propriu-zisă cu fenomenul etnocultural. Însușirea atitudinilor valorice.*

La etapa *COMUNICATIVĂ* s-a trecut în urma etapei pregătitoare, atunci când elevii au fost orientați spre comunicare cu arta folclorică națională, cu teatrul popular în special. Elevii au acumulat un volum de cunoștințe necesare, au conștientizat necesitatea și valoarea estetică, axiologică a tezaurului național. Pentru realizarea cu succes a acestei etape formarea elevilor a fost orientată spre valorificarea diferitor aspecte ale artei folclorice (teatrul popular): aspectul istoric, muzicologic, etnografic, filozofic.

Activitățile frontale au cuprins: lecția, laboratorul artistic, vizita locașurilor etnografice, excursii, pregătirea și montarea spectacolelor folclorice etc.

Printre activitățile de grup dirijate s-au practicat consultații, meditații, exerciții independente, *cercul etnoartistic de elevi*, întâlniri cu specialiști în etnomuzicologie, etnografie, concursuri și dezbateri școlare, reviste școlare.

Activitățile individuale cuprind studiul individual, efectuarea temelor pentru acasă, studiul în bibliotecă, lectura suplimentară și de completare, întocmirea de proiecte, referate, desene, scheme, alte lucrări scrise, comunicări științifice, alte proiecte practice.

- s-a pus accentul pe munca independentă, fără supraveghere directă și consultanță din partea profesorului;

- s-au practicat mai multe variante de organizare individuală a activității elevilor: cu sarcini de instruire comune pentru toți elevii, cu teme diferențiate pe grupe de nivel, cu teme diferite pentru fiecare elev. S-a ținut cont de particularitățile fizice și psihice ale fiecărui elev, de nivelul pregătirii sale, aptitudinile lui, de nevoile lui educaționale.

S-a urmărit ca profesorul să organizeze activitățile didactice astfel încât să sporească șansele de reușită a atingerii obiectivelor propuse, adoptând o varietate de activități la specificul și potențialul elevilor.

**Obiectivele** trasate au urmărit:

- consolidarea capacităților și proceselor psihice antrenate în cunoaștere (atenția, memoria, gândirea, limbajul, voința, motivația) ;
- sensibilizarea sufletului față de faptele sfinților, ca modele pentru orientarea vieții individului;
- formarea gândirii moral - civice;
- formarea sentimentelor, convingerilor și atitudinilor artistice, morale, religioase;
- dezvoltarea capacităților de a crea frumosul prin asimilarea și interpretarea unor activități folclorice;
- formarea conduitei morale prin practica etnofolclorică.
- dezvoltarea capacității de gândire estetică;
- formarea aptitudinii de a soluționa anumite stări conflictuale;
- formarea capacității de a recunoaște anumite repere etno-sociale;
- cultivarea abilității și disponibilității de a încuraja dialogul privind problematica prejudecăților și discriminării;
- exprimarea prin mișcare a unor stări sufletești create de muzica audiată, în cazul de față a numerelor muzicale din piesa folclorică;
- improvizarea spontană a combinațiilor ritmice pe silabe sonore, onomatopice;
- interiorizarea valorilor estetice;
- dezvoltarea sentimentelor și convingerilor estetice;
- dezvoltarea senzațiilor, percepțiilor și reprezentărilor estetice;
- dezvoltarea sensibilității afective;
- formarea și dezvoltarea gustului estetic;
- stimularea gândirii critice;

Studiind diferite creații folclorice ( muzicale, teatrale) elevii au rezolvat următorii itemi:

1. Determinați caracterul de bază a lucrării.

- Ce fel de sentimente sunt redade în lucrare?
  - Ce fel de sentimente ai trăit tu?
  - Care episod al lucrării te-a impresionat cel mai mult?
2. Determinarea mijloacelor de expresie muzicală
- Cu ce fel de mijloace de expresie muzicală (melodia, ritmul, armonia, forma etc.) s-a realizat redarea sentimentelor trezite?
3. Dinamica dezvoltării imaginii muzicale.
- Cum începe creația muzicală?
  - Ce fel de caracter este redat prin melodie, ritm și alte mijloace de expresie?
  - Ce fel de imagine artistică s-a creat în imaginația ta?
  - Cum se dezvoltă tema principală?
  - Cum se sfârșește ideea muzicală?

În cadrul experimentului de formare sau inițiat diverse activități artistice, concerte folclorice pe meleagurile moldovene cu prilejul sfințelor sărbători de iarnă unde sau valorificat obiceiurile și tradițiile întâlnite în județele Bacău, Iași, Vaslui, Neamț ș.a.

<p>TRADIȚII:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Colinde</li> <li>- Plugușor</li> <li>- Capra</li> <li>- Sorcova</li> <li>- Căluții (Călușarii)</li> <li>Dans de încheiere</li> </ul>	<p>TEXTE: (vezi anexa 13)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Colinde</li> <li>- Plugușor</li> <li>- Sorcova</li> <li>- Capra din Cosmești</li> <li>- Cerbul din Buznea</li> <li>- Ursul – Jocul Ursului</li> <li>- Irozii (Vicleimul)</li> </ul>
--	--

-

- PROGRAMUL SERBĂRII CLASEI a VI-a A (Anexa 14)
- COLIND – “Deschideți ușa, creștine!”
- COLIND – “O, brad frumos!” (limba germană, franceză, română)
- COLIND – “Vive le vent” (limba franceză)
- COLIND – “Jingle bells” (limba engleză)
- POEZIE – “Beetleem, o Beetleem!” – Laura Stoica
- COLIND – “Colindiță” chitară – Mihăilă Radu
- COLIND – “La poartă la Ștefan Vodă”; “Din raiul cel luminos”
- STEAUA – demonstrație Lucas Tutuianu
- COLIND – “Steaua sus răsare” chitară – Cristian Burghelea
- POEZIE – “Moș Crăciun” – Sebastian Hofman



COLIND – “Moș Crăciun”

CAPRA – țiganul (Cosmin Partenie); moșul (Ștefan Năstac);

baba (Alexandra Olariu); negustorul (Vlad Savin)

Prin urmare, promovând diverse activități etnoartistice elevii au fost orientați spre o audiție conștientă, pentru o comunicare adevărată cu tezaurul folcloric.

A treia etapă „**POSTCOMUNICATIVĂ**” - *conștientizarea valorică a fenomenului studiat, practicarea de sine stătătoare a cunoștințelor/ competențelor în context didactic/ extra-didactic continuu, evaluarea* a avut următoarele obiective principale:

- cuantificarea însușirii cunoștințelor de bază și a cunoștințelor operaționale care îi asigură educatului adaptarea la diversele situații ale vieții concrete și diferite, în cazul de față fiind vorba despre o participare pe post de spectator sau de „actor”, „interpret”;
- dezvoltarea comportamentului moral – civic;
- formarea capacității de evaluare și autoevaluare moral – civice și artistice;
- formarea deprinderilor de păstrare și promovare a valorilor estetice;
- reînnoirea spiritului uman prin asimilarea de către elevi a unor valori necunoscute;
- pregătirea individului pentru a deveni propriul subiect și propriul instrument al dezvoltării sale prin intermediul multiplelor forme de autoinstruire și integrare în situații concrete de viață socială și culturală;
- pregătirea personalității pentru autoeducație.
- acceptarea pluralității culturilor;
- deschiderea spre nou, spre neobișnuit, spre necunoscut;
- dezvoltarea aptitudinii de a percepe și accepta ceea ce ne este aparent străin, deoarece este necunoscut;
- stabilirea de relații interumane, interconfesionale, interculturale și chiar între mai multe popoare;
- instaurarea unui climat de înțelegere activă și de respect față de calitățile culturale ale celuilalt;

La această etapă ne-am axat pe următoarele activități:

- participarea la spectacole muzical-folclorice în care au fost prezentate specii folclorice amintite, îndeosebi cele de teatru popular;
- exersarea pe urmărirea sincretismului din piesa propusă pentru experiment;
- vizionarea integrală a unor manifestări de teatru popular sau a unor obiceiuri și tradiții populare lucrărilor propuse;
- asocierea elementelor literare și dramaturgice cu realitatea sonoră;

- redarea vocală a temelor piesei;
- analiza manifestărilor artistice la care au participat în grup sau individual vizionate și audiate;
- exersarea unor elemente ale limbajului specific din cadrul unor momente reprezentative din piesa de teatru sau din alte manifestări similare;
- aprecierea prin comentarii libere asupra modalităților de integrare în asemenea manifestări complexe a elementelor literare, plastice, coregrafice și mai ales muzicale.

Întru obținerea rezultatelor privind nivelul interesului, gândirii etnoartistice la elevi a fost promovat un sondaj de opinii cu privire la determinarea conceptului de cultură etnoartistică și nivelul ei în țară. Elevii au dat următoarele răspunsuri:

- *Parcurgem o perioadă istorică denumită convențional „perioada de tranziție”. Din trăsăturile ei divergente și controversate, un anume consens se constată prin faptul că starea culturii și a comunităților rurale este recunoscut precară, mai cu seamă în universul rural și nu numai;*
- *Cultura este un produs al omului în care el își proiectează imaginea și în care se regăsește în multitudinea ipostazelor sale existențiale.*
- *Cultura se poate defini astfel ca activitate creatoare de valori spirituale, a unor sisteme de obiceiuri și tradiții integrate într-o zonă anume și într-un proces educațional, cultural.*
- *Cultura este un proces de socializare pe care îl parcurge un individ și care constă în încadrarea acestuia în sfera valorilor.*
- *Cultura se manifestă prin existența și activitatea instituțiilor social-culturale implicate în promovarea și difuzarea ei (culturii);*
- *Ași zice că viața culturală a unei comunități (rurale sau urbane) este contextul în care aceasta își dobândește rostul său istoric;*
- *În spațiul vieții culturale se ordonează valori, credințe, norme, idealuri, modele și simboluri care asigură comunicarea între generații, continuitatea dar și comunicarea cu sine;*
- *Originea vieții culturale este educația prin valori artistice moștenite de la generații trecute;*
- *Cultura neamului este reflectată în diverse emisiuni, publicații ale mass-mediei. Ce fel de probleme și teme abordează mass-media, astfel se creează ambianța culturală;*

Observațiile efectuate în timpul evaluării curente și sumative după matricea de evaluare (propusă în Anexa 2) au servit la obținerea următoarelor rezultate.

Observațiile efectuate în timpul evaluării curente și sumative, după matricea de evaluare au confirmat creșteri semnificative, demne de luat în seamă pentru implementarea lui în alte unități școlare și extins și pentru alte specii folclorice asemănătoare.

Tabelul 3.10. Rezultatele formării culturii etnoartistice în EE.

EȘANTION	EE 78= 100%					
	INFERIOR		MEDIU		SUPERIOR	
	NR	%	NR	%	NR	%
<b>Cunoștințele etnoculturale</b>	5	6,41	38	48,72	35	44,87
<b>Interesul pentru cultură etnoartistică</b>	11	14,10	46	58,97	21	26,92
<b>Gândirea etnoculturală</b>	7	8,97	60	76,92	11	14,10
<b>Activitatea etnoculturală</b>	14	17,95	52	66,67	12	15,38
<b>CULTURA ETNOARTISTICĂ</b>	<b>9,25</b>	<b>11,86</b>	<b>49</b>	<b>62,82</b>	<b>19,75</b>	<b>25,32</b>

Tabelul 3.11. Rezultatele culturii etnoartistice în EM.

EȘANTION	EM 81= 100%					
	INFERIOR		MEDIU		SUPERIOR	
	NR	%	NR	%	NR	%
<b>Cunoștințele etnoculturale</b>	7	8,64	70	86,42	21	25,92
<b>Interesul pentru cultură etnoartistică</b>	14	17,28	54	66,67	12	14,81
<b>Gândirea etnoculturală</b>	11	13,58	58	71,60	7	8,64
<b>Activitatea etnoculturală</b>	16	19,75	57	70,37	8	9,88
<b>CULTURA ETNOARTISTICĂ</b>	<b>12</b>	<b>14,81</b>	<b>59,75</b>	<b>73,77</b>	<b>12</b>	<b>14,81</b>

Pentru a demonstra că după experimentul de formare între nivelurile de dezvoltare a culturii etnoartistice în eșantionul experimental și martor există diferență și această diferență este statistic semnificativă s-a aplicat același criteriu statistic  $\varphi * a$  lui Fisher. Vom considera aceleași ipoteze. Construim tabelul ajutător:

Tabelul 3.12. Compararea rezultatelor în eşantioanele EE și EM.

Eșantion	Este atins nivelul superior		Nu-i atins nivelul superior		Suma
	NR	%	NR	%	
EE	20	25,64	58	74,35	78
EM	12	14,81	69	85,19	81
Suma	32	20,13	127	79,87	159

Din tabele cu valori critice se determină următoarele valori:

$$\varphi(25,64) = 1,054$$

$$\varphi(14,81) = 0,79$$

$$\varphi *_{emp} = (1,054 - 0,79) \sqrt{\frac{78 \cdot 81}{78 + 81}} = 1,664$$

Valorile critice pentru testul  $\varphi *_{cr}$  sunt 1,64 (pentru  $p \leq 0,05$ ) și 2,31 (pentru  $p \leq 0,01$ ). Deoarece  $\varphi *_{emp} > \varphi *_{cr}$  (pentru  $p \leq 0,05$ ) se acceptă ipoteza  $H_1$ : nivelul superior de dezvoltare a culturii etnoartistice în eşantionul experimental se întâlnește mai des decât în eşantionul martor.

### 3.3.3. Dinamica creșterii nivelului culturii etnoartistice a elevi (experimentul de control)

Rezultatele validării experimentale a modelului pedagogic elaborat ne-a condus la posibilitatea analizei dinamicii creșterii a standardelor culturii etnoartistice a elevilor. În urma experimentului de formare în cadrul căruia s-a validat modelul pedagogic prezentăm rezultatele finale din eşantionul experimental și martor în vederea formării culturii etnoartistice.

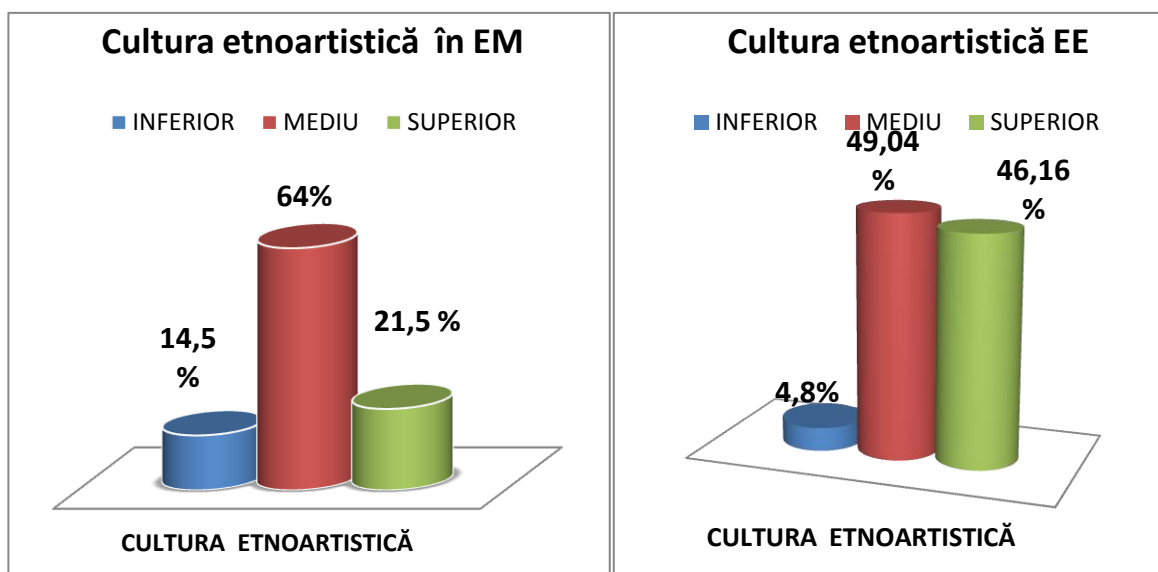


Fig.3.6. Tabloul comparativ în rezultatul experimentului formativ în eşantionul EE și EM.

În eșantionul experimental tabloul este marcat de o creștere evidentă la calificativul „superior”. La componenta „**cunoștințele etnoculturale**” rezultatele au crescut de la 25,64 % până la 44,87 %; și respectiv nivelul inferior de la 8,97 % s-a micșorat la până la 6,41 %, nivelul mediu de la 65,38 % a ajuns la 48,72%.

În cadrul experimentului de formare s-a realizat creșterea nivelului de performanțe. Cunoștințele etnoculturale constituie un compartiment indispensabil al culturii etnoartistice și contribuie mult la creșterea indicilor de performanțe la celelalte componente selectate, la fel ca „gândirea etnoculturală” și „activitatea etnoculturală”. Așteptările noastre s-au confirmat prin analiza rezultatelor primite la toate componentele culturii etnoartistice. Așadar indicii au fost următoarele: **Interesul pentru cultură etnoartistică** a crescut: la etapa de constatare nivelul superior a fost prezentat de 14,1% pe când la etapa de formare deja prezintă 26,92%. Nivelul inferior considerabil cade de la 19,24% până la 14,1%.

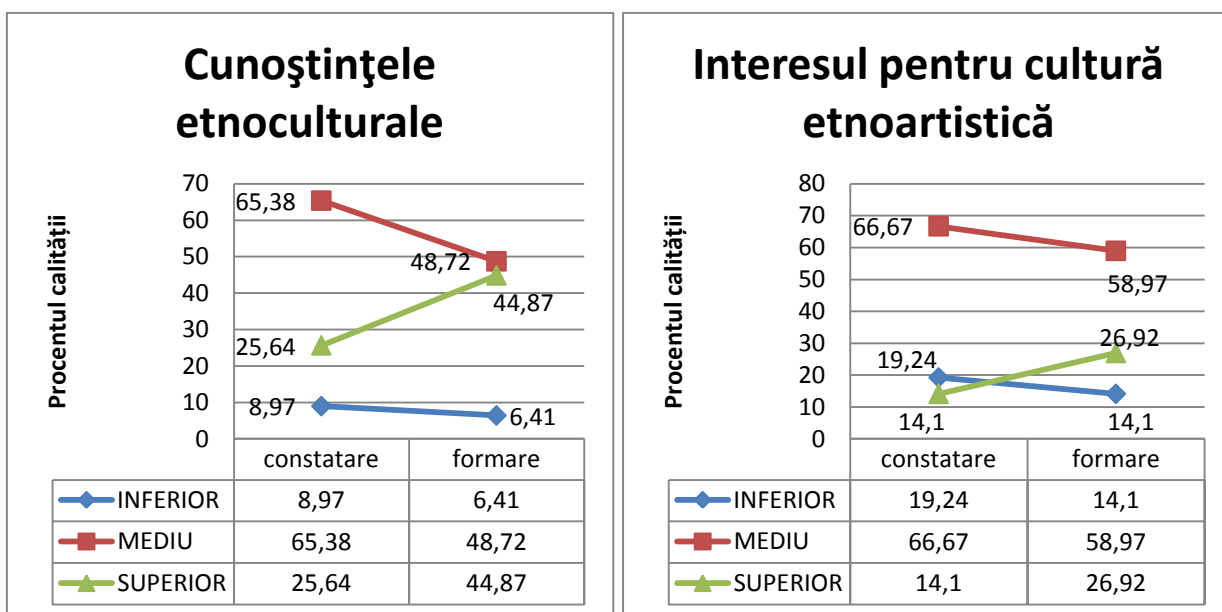


Fig. 3.7. Dinamica creșterii culturii etnoartistice la compartimentele „Cunoștințele etnoculturale” și „Interesul pentru cultură etnoartistică”.

Compartimentul **Gândirea etnoculturală** este la fel marcat de o creștere evidentă a indicilor. Elevii au demonstrat gândire etnoculturală dezvoltată, un grad înalt de inițiere.

O dinamică pozitivă se observă și la compartimentul **Activitatea etnoculturală**. Elevii s-au integrat în activitățile teatral-artistice folclorice propuse. Au manifestat un interes sporit față de evenimentele culturale promovate la nivel clasă, școală, județ. Au participat la montarea spectacolelor școlare folclorice consacrate sărbătorilor de Crăciun și Anul Nou.

Nivelul inferior la elevii inițiați în experimentul pedagogic a descrescut de la 24,36% până la 17,95%, demonstrând prin aceasta o dinamică a creșterii culturii etnoartistice. Nivelul superior a avansat la 15,38%.

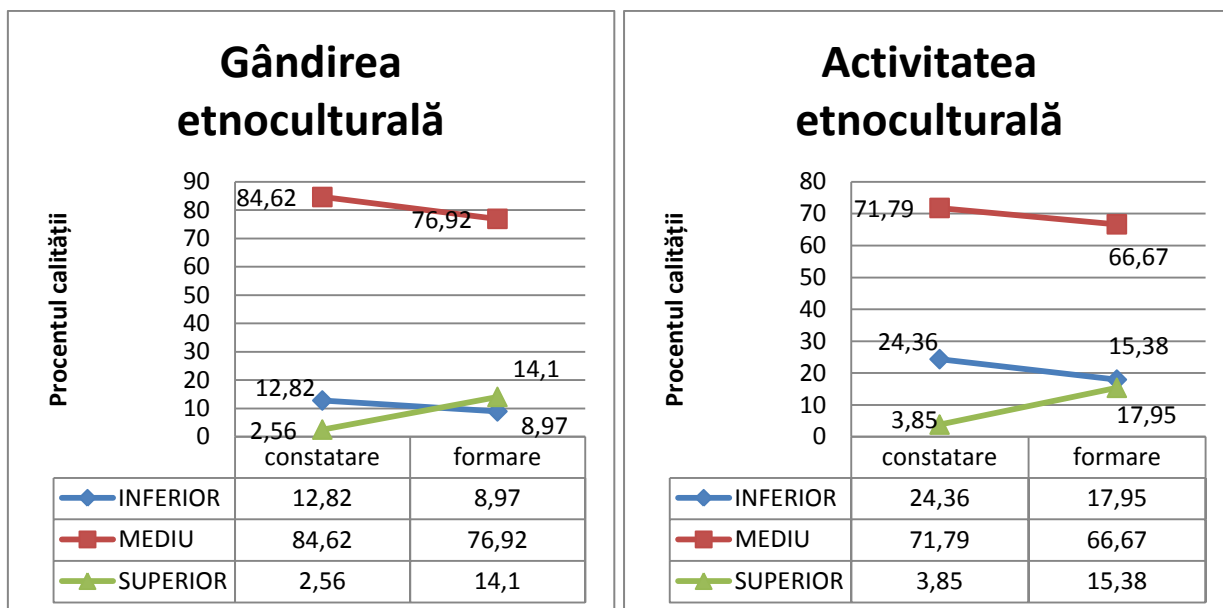


Fig. 3.8. Dinamica creșterii culturii etnoartistice la compartimentele „Gândirea etnoculturală” „Activitatea etnoculturală”.

În eșantionul martor rezultatele au rămas practic la același nivel.

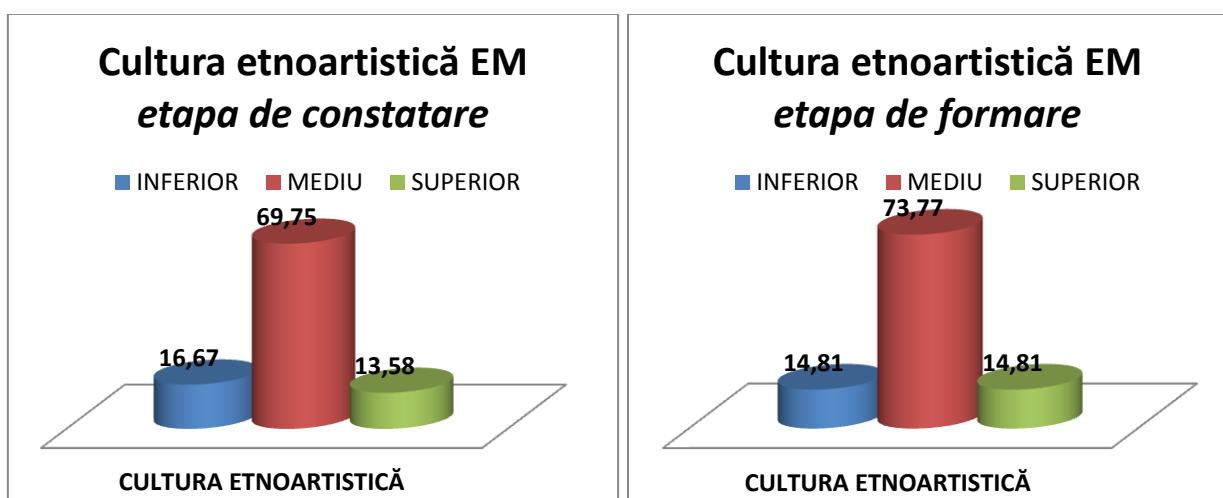


Fig. 3.9. Dinamica creșterii culturii etnoartistice în eșantionul martor (Tabloul comparativ).

În faza de evaluare a experimentului s-au înregistrat progresele elevilor privind dezvoltarea culturii lor etnoartistice. Datele finale evidențiază sporurile obținute, atât din punct de vedere cantitativ cât și calitativ, urmărindu-se în paralel evoluția claselor experimentale în raport cu cele martor.

Pentru a determina dacă progresele observate sunt statistic semnificative s-a aplicat același criteriu Fisher. Au fost formulate ipotezele:

H0: Progresele elevilor privind dezvoltarea culturii lor etnoartistice în eșantionul experimental nu sunt mai mari decât progresele elevilor din eșantionul martor.

H1: Progresele elevilor privind dezvoltarea culturii lor etnoartistice în eșantionul experimental sunt mai mari decât progresele elevilor din eșantionul martor.

Pentru a determina valoarea criteriului s-au determinat numărul de elevi și cota în procente a elevilor care au progresat în ambele eșantioane. Astfel elevii au progresat în dezvoltarea culturii lor etnoartistice trecând de la nivelul inferior la nivelul mediu sau de la mediu la nivelul superior. Datele obținute au fost incluse în tabelul ajutător.

Tabelul 3.13. Rezultatele elevilor privind progresul dezvoltării culturii etnoartistice.

Eșantion	Este progres		Nu-i progres		Suma
	NR	%	NR	%	
EE	15	19,23	63	80,77	78
EM	3	3,7	78	96,3	81
Suma	18	11,32	139	87,42	159

Din tabele cu valori critice se determină următoarele valori:

$$\varphi(19,23) = 0,91$$

$$\varphi(3,7) = 0,387$$

$$\varphi *_{emp} = (0,91 - 0,387) \sqrt{\frac{78 \cdot 81}{78 + 81}} = 3,29$$

Valorile critice pentru testul  $\varphi *_{cr}$  sunt 1,64 (pentru  $p \leq 0,05$ ) și 2,31 (pentru  $p \leq 0,01$ ). Deoarece  $\varphi *_{emp} > \varphi *_{cr}$  (pentru  $p \leq 0,01$ ) se acceptă ipoteza H<sub>1</sub>: progresele elevilor privind dezvoltarea culturii lor etnoartistice în eșantionul experimental sunt mai mari decât progresele elevilor din eșantionul martor.

Compararea și interpretarea rezultatelor înregistrate de eșantionul experimental față de cel martor au confirmat ipoteza cercetării și au contribuit în mod evident, argumentat statistic, la definitivarea problemei cercetării.

### 3.4. Concluzii la Capitolul 3

Educația etnoartistică este concepută ca o investiție în om. Din perspectiva pedagogică pentru noi a prezentat importanță conturarea rolului și funcțiilor care sunt *atribuite etnoculturii*. Funcția axiologică este realizată în cazul conceperii etnoculturii ca valoare, necesitate vitală a unui popor.

Realizarea funcției psihologice confirmă valorificarea etnoculturii ca mijloc de menținere a sănătății spirituale a societății și a fiecărui individ în parte. Astfel, prin valorile etnoculturale

omul își găsește putere, voință, echilibru spiritual și chiar locul său în cadrul comunității naționale și universale.

Prin consolidarea unor valori, tradiții culturale milenare este realizată *funcția socială* și trebuie subliniat faptul că teatrul folcloric îndeplinește în acest domeniu un rol important.

Se poate ajunge până la a susține că și anumite elemente ale funcției de ocrotire a sănătății sunt realizabile prin intermediul educației etnoartistice. Prin valorificarea conceptului de *folcloroterapie* putem obține o psihocorelare, o armonizare a personalității, fructificând atmosfera tonifiantă a creației populare.

Dimensiunile educației etnoartistice prevăd obiectivele diferitelor tipuri, modalități de educație. Sincretismul artei populare, în speță al teatrului folcloric, a dus la conturarea unor metode specifice ale educației etnoartistice, ele fiind axate pe metodologiile educației morale, literar/ artistice, muzicale, teatrale și estetice.

Modelul pedagogic de formare a culturii etnoartistice a elevilor prin integrarea teatrului popular a fost valorificat prin probe experimentale. Experimentul formativ a parcurs următoarele trei etape/ faze.

În cadrul etapei numită „PRECOMUNICATIVĂ” elevii și-au însușit cunoștințe folclorice și despre folclor (teatrul popular, obiceiuri ocazionale și neocasionale etc). Ei au fost inițiați în lumea artistică și plurivalentă a folclorului românesc. Obiectivele acestei etape au vizat deprinderea cunoștințelor despre folclor, cultivarea atitudinilor, provocarea interesului pentru fenomenul complex numit „teatrul popular”.

A doua etapă din experimentul de formare numită „COMUNICATIVĂ” este cea de comunicare propriu-zisă cu fenomenul etnocultural, conducătoare spre însușirea atitudinilor valorice. La această etapă elevii au acumulat un volum de cunoștințe necesare, au conștientizat necesitatea și valoarea estetică, axiologică a tezaurului național și dorința de a-l practica. Pentru realizarea eficientă a acestei etape elevii au fost orientați spre valorificarea diferitelor aspecte ale artei folclorice (teatrul popular): aspectul istoric, muzicologic, etnografic, literar, etic, filosofic, estetic.

În cadrul etapei „POSTCOMUNICATIVE” s-au evaluat toate realizările elevilor, s-a pus accentul pe conștientizarea valorică a fenomenului studiat. Elevii s-au aflat în situații de exersare independentă a cunoștințelor/ competențelor în context didactic/ extra-didactic continuu.

În eșantionul experimental tabloul este marcat de o creștere evidentă spre calificativul „superior”, în timp ce în eșantionul martor rezultatele nu au fost marcate de o creștere considerabilă. Datele statistice ne-au demonstrat eficiența și productivitatea modelului didactic propus.



## CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI PRACTICE

Studiul teoretic și praxiologic, modelizarea teoretică și validarea prin experimentul de formare a reperelor teoretice și a modelului de formare la elevi prin intermediul teatrului popular a culturii etnoartistice probează soluționarea problemei de cercetare cu privire la cerințele crescânde de valorificare a tradițiilor etnoartistice naționale în contextul globalizării evidențiază insuficiența teoretică, organizațională și metodologică în formarea acestora, aducând în teoria și practica educației muzicale un plus de valori, rezumate în următoarele concluzii și recomandări.

1. Relevanța studiului nostru este impusă de cerințele tot mai mari ale societății moderne în ceea ce privește formarea culturii etnoartistice la tânăra generație. *Cultura etnoartistică (populară)* reprezintă totalitatea valorilor artistice (materiale și spirituale) create de popor de-a lungul istoriei. Cultura etnică este rezultatul unei „mutații ontologice”, mutație care face ca omul să se ridice din starea de *pre-om* sau de animalitate, la statutul de *om deplin* –cum formula același poet – filosof Lucian Blaga. Fiind o dovadă a spiritului creator al poporului, cultura etnoartistică, reprezintă aspectul *atitudinal și aptitudinal* al acestuia, implicând spiritul, afectivitatea, toată ființa umană. [GAVRILIȚĂ L., *Conceptualizarea noțiunii de cultură etnoartistică în contextul educației spirituale a elevilor* //În: Revistă de cultură, știință și practică educațională: Artă și Educație artistică,. Bălți, 2010, nr. 1-2 (14-15), p. 67-74, Categoria B, ISSN 1857-0445]
2. *Elementele culturii etnoartistice a unei persoane* se manifestă în: interesul și dragostea pentru tradițiile populare (limbă, obiceiuri, tradiții, religie ș.a.), receptivitatea estetic-artistică, precum și în capacitatea elevului de a percepe arta populară concretizată în mai multe manifestări interferente: a privi, a asculta, a auzi, a simți, a trăi, un anumit volum de cunoștințe despre folclor, toate contribuind la formarea gustului estetic, artistic, avansat, la capacitatea de a comenta arta populară, de a o aprecia din punctul de vedere al necesităților lui sufletești, de a comunica cu și prin arta populară etc. Drept criteriu al unui anumit nivel etnocultural format la elevi este luată capacitatea de a integra independent, individual sau colectiv, tradiții populare în viața sa personală. [GAVRILIȚĂ L., *Repere psihopedagogice ale formării culturii etnoartistice la elevi*, // În: Revistă de cultură, știință și practică educațională: Artă și Educație artistică, Bălți, 2014, nr. 1 (23), p. 91-103, Categoria B, ISSN 1857-0445];
3. Prin valorificarea aspectelor etnoartistice și muzicologice ale teatrului popular românesc s-a reliefat caracterul sincretic (reunind *muzică, literatură, artă dramatică și coregrafie arte vizuale*), folclorul românesc și în special teatrul popular, constituind un izvor/ mijloc didactic important în formarea culturii etnoartistice a elevilor – *quod erat demonstrandum*. [GAVRILIȚĂ L., *Conceptualizarea noțiunii de cultură etnoartistică - obiectiv al educației*

*artistice*, În: Starea de a fi român. Editura Alma Mater, Bacău, 2009, p. 163-174. ISBN 978-606-527-019-0.]

4. În vederea stabilirii reperelor metodologice a fost concepută și validată experimental teleologia educației etnoartistice care a pus în valoare: *funcțiile și principiile ei*; a conturat *dimensiunile* educației etnoartistice, a eșalonat formele, etapele, metodele și strategiile educației etnoartistice și a structurat componentele culturii etnoartistice;
5. Reperete teoretice, rezultatele experimentului de constatare ne-au permis să elaborăm o metodologie de formare a *culturii etnoartistice* a elevilor ce reprezintă instrumentarul tehnologic de organizare-desfășurare și monitorizare a activității didactice.
6. În conformitate cu concepțiile moderne și cerințele curriculare au fost stabilite componentele/descriptorii culturii etnoartistice, care au prevăzut: cunoștințele etnoculturale, interesul pentru cultura etnoartistică, gândirea etnoculturală, activitatea etnoculturală.
7. Prin experimentul de constatare au fost stabilite:
  - datele inițiale ale cercetării privind nivelul formării/ dezvoltării culturii etnoartistice a elevilor;
  - metodologiile specifice de formare la elevi a culturii etnoartistice.
8. Rezultatele experimentului de formare realizat prin aplicarea Modelului pedagogic, demonstrează că nivelul culturii etnoartistice la elevii din grupa experimentală s-a îmbunătățit semnificativ în comparație cu rezultatele elevilor din grupa martor. Datele statistice și matematice fiind prezentate drept dovadă a soluționării problemei de cercetare. [GAVRILIȚĂ L., *Teatrul haiducesc de pe Valea Troțușului ca valoare artistică și didactică*, în Conferința științifică națională cu participare internațională Știința în nordul Republicii Moldova: *Realizări, Probleme, Perspective, Bălți, 2015, pp. 214-218, ISBN 978-9975-3054-5-7.*; GAVRILIȚĂ L., *Folclorul în educația copiilor-cântecul de leagăn*. În: Studii de specialitate, vol. 5, Bacău, Editura: Didactică și Științifică, 2007, p. 90-94. ISBN 973-86195-9-9.
9. Cercetarea noastră demonstrează eficiența educației muzicale prin manifestări ale teatrului popular, dezvoltând la elevi nivelul de cultură etnoartistică. Educația muzicală este componenta esențială în formarea culturii artistice și a celei spirituale, iar rezultatele cercetării au demonstrat că axarea pe valorile etnoartistice ale teatrului popular dezvoltă cultura etnoartistică care este o componentă indispensabilă a culturii muzical-artistice și a culturii spirituale. [GAVRILIȚĂ L., *Teatrul haiducesc de pe valea Troțușului ca valoare artistică și didactică*, în Conferința științifică națională cu participare internațională Știința în nordul Republicii Moldova: *Realizări, Probleme, Perspective, Bălți, 2015, pp. 214-218, ISBN 978-9975-3054-5-7.*]

În baza datelor experimentului **considerăm utile următoarele recomandări:**

**Instituțiilor de formare profesională inițială și continuă li** se propune o concepție principial nouă în vederea formării profesionale a cadrelor didactice bazate pe dimensiunile, principiile, metodologiile educației etnoartistice; și reperate teoretice și metodologice față de cunoașterea nivelurilor posibile de formare a culturii etnoartistice la elevilor;

**Conceptorilor de curriculum** se recomandă includerea în unitățile de conținut a surselor/valorilor folclorice regionale, ca suport metodologic indispensabil în vederea formării la elevi a competențelor specifice, culturii etnoartistice;

**Cadrelor didactice** care realizează educația muzicală, educația teatrală și populară li se propun sugestii metodologice de proiectare și realizare a procesului de predare-formare-evaluare a valorilor etnoculturale în conformitate cu modelul pedagogic ce direcționează formarea culturii etnoartistice în condițiile actuale ale educației elevilor.

## BIBLIOGRAFIE

1. Adăscăliței V. Concert etnologic în cuvinte pe portativul treimii sud-vestice a Moldovei dintre bazinul Siretului și Carpați. Bacău: Ansamblul folcloric „Busuiocul”, 2006. 185 p.
2. Adăscăliței V. Teatrul popular de anul nou din județul Vaslui. Vaslui: Casa creației populare, 1971. 240 p.
3. Agrigoroaiei E. Țara neuitărilor constelații, Iași: Juminea, 1981. 294 p.
4. Alexandru T. Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii. București: Editura muzicală, 1980. 286 p.
5. Andrei P. Probleme de sociologie, București: Casa Școlilor, 1927. p. 96.
6. Andrei P. Sociologie generală (ediție M. Măciu), București: Ed. Academici, 1970. p. 397.
7. Anuarul de folclor. v. I, sub redacția lui Ion Taloș, Cluj-Napoca, 1980. 263 p.
8. Avram If. Etnopedagogie aplicată, formarea orientărilor axiologice la preșcolarii mari, Cluj-Napoca: Eurodidact, 2006. 183 p.
9. Babii V. Fundamente teoretico-praxiologice ale eficienței educației muzical-artistice a elevilor, Autoref. tezei de dr. în pedagogie, Chișinău, 2009. 25 p;
10. Babii V. Relația dintre ideal și real în contextul educației muzicale, În: Tradiționalism și modernism în educație: realitate și deziderate: Chișinău, 2003. pp. 136 – 140.
11. Balázs L. Folclor. Noțiuni generale de folclor și poetică populară. Cluj-Napoca: Scientia, 2003. 174 p.
12. Băieșu N. Observații privind cultura popular a romanilor de la est de Nistru, de Bug, din nordul Caucazului. În: Academos, Chișinău, nr. 2(13), iunie 2009, pp. 104 -112.
13. Băncilă V. Lucian Blaga. Energie românească, București: Mărineasa, 1991. p.264
14. Becleanu-Iancu A. Geneza culturologiei românești. Iași: Junimea, 1974. 269 p.
15. Berger G. Omul modern și educația sa. Psihologie și educație. București: Editura didactică și pedagogică, 1973. 112 p.
16. Bîrlea. O. Istoria focloristicii românești. București: Editura enciclopedică română, 1974. 728 p.
17. Bîrzea C. Arta și știința educației, București: Editura didactică și pedagogică, 1995. 218 p.
18. Blaga L. Despre câmpul stilistic. În: Opere, vol. 10, București: Minerva, 1987, pp. 174–181.
19. Blaga L. Spațiul mioritic; în: Trilogia culturii: Orizont și stil, Spațiul mioritic, Geneza metaforei și sensul culturii, București: Editura pentru Literatură Universală, 1969. p. 381.
20. Blaga L. Știință și creație, trilogia valorilor. v. I, București: Ed. Humanitas, 1996. 223 p.
21. Blaga L., Aspecte antropologice. Timișoara: Ed. Făclia, 1976. 204 p.

22. Blaga. L. Gândire magică și religie, Trilogia valorilor, v. II, București: Ed. Humanitas, 1996. 382 p.
23. Boboc N. Motivul premioritic în lumea colindelor, Timișoara: Facla, 1985. 248 p.
24. Bonte P., Iazard M., Dicționar de etnologie și antropologie, Iași: Polirom, 1999. 682 p.
25. Brăiloiu C., Stahl H. H. Vicleiul din Târgu – Jiu, În: „Sociologie Românească”, An I, nr. 12, decembrie 1936, București: Tiparul Universitar, 1936. p. 3.
26. Brăiloiu C. Opere. v. VI, București: Editura muzicală, 1998. 397 p.
27. Breazul G. Anton Pann. În: Pagini din istoria muzicii românești, vol. I, Ediție îngrijită și prefațată de Vasile Tomescu, București: Editura muzicală, 1966. pp. 287 – 297;
28. Breazul G. Pagini din istoria muzicii românești, vol. VI., Ediție îngrijită și prefațată de Vasile Vasile, București: Editura muzicală, 2003. 378 p.
29. Bruner J. Acts of Meaning. Cambridge: Harvard University Press, 1990. 355 p.
30. Călinescu G. Arta literară în folclor. V. II, În: Istoria literaturii române. București: Editura Academiei, 1964. 215 p.
31. Caraman P. Colindatul la români, slavi și alte popoare. București: Minerva, 1978.
32. Ciobanu G. Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, v. II, București: Editura muzicală, 1979. 377 p.
33. Ciortea T. Permanențele muzicii. București: Editura muzicală a UCMR, 1998. 378 p.
34. Cocan C. Reprezentanți de seamă ai pedagogiei clasice și moderne, Brașov: Editura Universității, 2006, 326 p
35. Cole M. Culture and cognitive development: From cross-cultural research to creating systems of cultural mediation. Culture, Psychology, 1995. p. 1,25-54,
36. Comișel E. Studii de etnomuzicologie. v. VII, București: Editura muzicală a UCMR, 1992. 265 p.
37. Comișel E. Folclor muzical. București: Editura didactică și pedagogică, 1967. 470 p.
38. Comișel E. Folclorul copiilor. București: Editura muzicală, 1982. 312 p.
39. Comișel E. Studii de etnomuzicologie. vol. II. București: Ed. Muzicală, 1992. 315 p.
40. Cozma C. În deschisul filosofării morale românești. București: Editura Didactică și Pedagogică, 2008. p.7
41. Cozma T. coord., O nouă provocare pentru educație: interculturalitatea. Iași: Polirom. 2001. 285 p.
42. Crainic N. Zile albe, zile negre. București: Memorii, 1991. p. 164.
43. Cristea S. Fundamentele științelor educației. Teoria generală a educației. București: Editura Litera Internațională, 2003. 450 p.
44. Cucoș C. Pedagogie. București: Editura Polirom, 1996. 464 p.

45. Cucuș C. *Pedagogie și axiologie*. București: EDP, 1995. 160 p.
46. Cucuș C., *Pedagogie*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Iași: Editura Polirom, 2006. 470 p.
47. Datcu I. *Dicționarul etnologilor români*, Ediția a III – a, revăzută și adăugită. București: Editura Saeculum, 2006. p. 984
48. Dave R. N. *Fundamentele educației permanente*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1991. 429 p.
49. Dejeu Z. *Folclor*, Cluj, 1983, 553 p.
50. Densusianu O. *Flori alese din cântecele poporului, Viața păstorească în poezia noastră populară*. București: Editura pentru literatură, 1966. 430 p.
51. Diaconu F., Diaconu M. *Dicționar de termeni filosofici ai lui Lucian Blaga*, București: Ed., Univers enciclopedic, 2000. 347 p.
52. Dragecivic-Sesik M., Stojcovici B. *Cultura. Management. Mediere. Marketing.*, București: Fundația Iterrart Triade, 2002. 560 p.
53. Drîmba O. *Istoria culturii și civilizației*. vol. 1, București: Ed. Vestala și Saeculum I.O., 2001. 463 p.
54. Dulamă M. E. *Modele, strategii și tehnici didactice activizante cu aplicații în geografie*, Cluj Napoca: CLUSIUM, 2002. pag. 59, 60.
55. Durkheim E. *Les regles de la methode sociologique [The rules of the sociological method]*. Paris: Presses Universitaires de France. 1977, 354 p.
56. Eliade M. *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. București: Ed., științifică și enciclopedică, 1980. 256 p.
57. Filip Iu. *De ce mă doare inimă*. Iași: Tipografia Moldova, 2012. 438 p.
58. Filip Iu. *Miracolul scenei în arta popular: Teatrul popular din Basarabia și Bucovina de Nord : Afirmarea dramaticului și poetica sincretică Chișinău*: Editura Profesional service, 2011, 256 p.
59. Filip Iu. *Teatrul popular (folcloric). În: Creația populară. Curs teoretic de folclor românesc din Basarabia, Transnistria și Bucovina*. Chișinău: Știința, 1991, p 256 – 295.
60. *Folclor din țara fagilor. alcătuitori: Băieșu N., Bostan N., Botezatu G.* Chișinău: Hiperion , 1993. 560 p.
61. *Fond George Breazul din cadrul Bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din București – Fond XVI – 757.*
62. Freud S. *Despre psihanaliză. Cinci prelegeri tinute la Universitatea Clark*, București: Editura Herald, 2011, 215 p.
63. Freud S. *Dincolo de principiul plăcerii*. București : Jurnalul Literar, 1992. 325 p.
64. Gagim I. *Dicționar de muzică*. Chișinău: Ed. Știința, 2008. 211 p.

65. Gagim I. Dimensiunea psihologică a muzicii. Iași: Timpul, 2003. 280 p.
66. Gagim I. Fundamentele psihopedagogice și muzicologice ale educației muzicale, referat științific al tezei de doctor habilitat în baza lucrărilor publicate în pedagogie, Chișinău 2004. 36 p.
67. Galaicu V. Dimensiunea etnică a creației muzicale. Chișinău: Editura ARC, 1998. 118 p.
68. Georgiu G. Filosofia Culturii. București: SNSPA, 2001. 286 p.
69. Ghica I. Scrisori către Vasile Alecsandri. București: Editura pentru literatură, 1967. 439 p.
70. Ghilaș V., Muzica etnică: tradiție și valoare. Chișinău: Ed. Grafema Librus, 2007. 296 p.
71. Ghircoiașiu R., Contribuții la istoria muzicii românești. v.I, București: Editura muzicală, 1963. 250 p.
72. Globalizare și identitate națională. simpozion, Lucrare îngrijită de Miliana Șerbu Constantin Gheorghe, București: Editura Ministerului Administrației și Internelor, 2006. 296 p.
73. Gorovei A. Folclor și folcloristică. Chișinău. Hiperion, 1990. 528 p.
74. Gulian C.I. Bazele istoriei și teoria culturii. București: Ed. ARSR, 1975. 297 p.
75. Gulian C.I. Mit și cultură. București: Ed. Politică, 1968. 222 p.
76. Gulian C.I. Structura și sensul culturii. București: Ed. Politică, 1980. 397 p.
77. Guști D. Problemele națiunii. În: Sociologia militans, 1934.
78. Herseni T. Colinde și obiceiuri de la Crăciun. București: Ed., Grai și suflet – Cultură națională, 1997. 633 p.
79. Ibrăileanu G. Poezia populară. În: Note și impresii, Iași, 1920. p. 67.
80. Ichim D. Poiana Sărată de la Oituz. Băcău: Ed. Casa scriitorilor, 2007. 206 p.
81. Ichim D. Zona etnografică Bacău. București: Ed., Sport-turism, 1987. 127 p.
82. Ichim D. Zona etnografică Trotuș. Ed., București: Sport-turism, 1983. 176 p.
83. Ichim D., Ichim F., Zona etnografică a colinelor Tutovei. Bacău: Ed. Diagonal, 2002. 175p.
84. Ionesco, E., Sub semnul întrebării, Editura Humanitas, București, 1994, p. 58.
85. Ionescu C. Educație muzicală. București: Editura Muzicală, 1986. 319 p.
86. Ionescu C. Istoria psihologiei muzicale. București: Editura Muzicală, 1982, 395 p.
87. Istoria literaturii române. vol. I. Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400 –1780), București: Editura Academiei, 1964. p. 135 și 148;
88. Jinga I. Educația ca investiție în om. București: Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981. 179 p.
89. Lovinescu V. Interpretare ezoterică a unor basme și balade românești. București: Cartea românească, 1993. 205 p.
90. Maslow A.H. Motivation and Personality. NewYork: Harper & Row, 1970, pp.19-33, p.134
91. Mictat A. Gârlan, Fundamentări metodologice în etnopsihologie. Iași : Editura Lumen, 2004. 208 p.

92. Moise I. Conferenții carpatice de tineret. Ceata de feciori. Sibiu: Editura IMAGO, 1999. 224 p.
93. Moles Abr. Sociodinamica culturii., București: Ed. Științifică, 1974. 393 p.
94. Morin E. Le paradigme perdu: la nature humaine. Paris: Seuil, 1973. 253 p.
95. Munteanu G. Sisteme de educație muzicală, Editura fundației România de mâine. București: 2008, 192 p.
96. Nedelcu A. Abordarea pedagogică a diversității culturale în școală, În: Păun E. Potolea D. Pedagogie - Fundamentări teoretice și demersuri aplicative. Iași: Editura Polirom; 2002, 248 p.
97. Nedelcu A. Fundamentele educației interculturale. Diversitate, minorități, echitate, Iași: Editura Polirom, 2008. 208 p.
98. Negulescu P. P. Geneza formelor culturii: Priviri critice asupra factorilor ei determinanți. București: Editura Eminescu, 1984. 486 p.
99. Negulescu P.P. Filosofia în viața practică. București: Europress Group 2007. 422 p.
100. Niculescu R. Folclorul-Sens-Valoare. București: Editura Minevra, 1991. 396 p.
101. Noica C. Cuvânt împreună despre rostirea românească. București: Editura Eminescu, 1987. 328 p.
102. Nubert-Chețan M. Muzica în teatrul popular românesc. București: Editura Etnologica, 2005, 132 p.
103. Opreșan H.B. Teatrul popular românesc. București: Ed. Meridiane, 1987. 288 p.
104. Opreșan H.B. Teatrul fără scenă. București: Meridiane, 1981. 292 p.
105. Pann A. Cântece de lume, Transcrise din psaltică în notația modernă, cu un studiu introductiv de Gheorghe Ciobanu. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955, pp. 122 – 125.
106. Pann A. Spitalului amorului sau Cântătorul dorului, Tipărite întâia oară, broșura a doua, București: 1850; Ediția a doua, broșura întâia, în tipografia sa, 1852, p. 137 – textul și 233 – melodia.
107. Panțuru S. coordonator, Teoria și metodologia instruirii. Teoria și metodologia evaluării. Brașov: Editura Universității Transilvania din Brașov, 2008, 468 p.
108. Pâslaru VL. Principiul pozitiv al educației: Studii și eseuri pedagogic. Chișinău: Editura Civitas, 2003. 320 p.
109. Pâslaru VI. Valoare și educație axiologică: definiție și structurare. În: Didactica Pro. 2006, nr.1, p. 3-8
110. Pașca M. Sisteme de educație muzicală. Iași: Editura Artes, 2010. 88 p.
111. Pavel E. Studii de etnologie românească. Iași: Junimea, 1990. 240 p.
112. Pavelescu GH. Studii și cercetări de folclor. București: Minerva, 1971. 334 p.
113. Pecora Vincent P. Nations and Identities. Wiley, 2001, 379 p.



114. Petrescu N. *Principiile sociologiei comparate*, (ediție Măria Larionescu) București: Editura științifică, 1994 p.
115. Pop M. *Obiceiuri tradiționale românești*. București, 1976, 323 p.
116. Primiți „Căluțul”? *Teatru popular*. Chișinău: Editura Literatura artistică, în colecția Mărgăritare, 1983. 160 p.
117. *Programa școlară Educație muzicală*, Ministerul Educației, Cercetării și Inovării - clasele a VII – a - a VIII – a, București, 2009, p. 3.
118. Rădulescu-Motru C., *Etnicul românesc. Naționalismul*. București: Albatros, 1996. 214 p.
119. Shweder R. (1990). *Cultural Psychology – What is it?* În J. Stigler, R. Shweder și G. Herdt (eds.), *Cultural Psychology: Essays on comparative human development*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-43
120. Shweder R. *Thinking Through Cultures*. Harvard University Press. 1991
121. Silistraru N. *Etnopedagogia*. Chișinău: Editorial al USM, 2003, 268 p.
122. Silistraru N. *Valori ale educației moderne*. Chișinău: Combinatul poligrafic, 2006. 176p.
123. Silvaș A. *Fundamentele pedagogiei și teoria și metodologia instruirii. Curs pentru uzul studenților*. Târgu Mureș: 2008, 225p.
124. Singer M., Sarivan L., Odihnă D. *Ghid metodologic pentru aplicarea programelor școlare din aria curriculară arte pentru clasele I- a- a XII-a*. București: 2002, 96 p.
125. Slavici I. *Despre educație și învățământ*. (resp. T. Gal). București: EDP, 1967. 263p.
126. Smith Anthony D. *The Ethnic Origins of Nations*. Wiley, 1988, 312 p.
127. Spătaru G. I. *Istoria dramei populare moldovenești*, Chișinău 1980, nr. 4.
128. Spranger E. *Lebensformen. Geistwissenschaftliche Psychologie*. Halle, 1914
129. Stanislavski K.S. *Munca actorului cu sine însuși*. trad. de Demetrius L., București: ESPLA, 1955. 613 pag.
130. Ștefănuță P.V. *Folclor și tradiții populare*. v.I , Chișinău: Știința, 1990. 360 p.
131. Știca N. *În vârtejul carnavalului*. Bacău: Corgal Press, 2004. 172 p.
132. Tănase A. *Cultură și civilizație*. București: Politică, 1977. 360 p.
133. Tănase A. *Cultură și religie*. București: Politică, 1973, 160 p.
134. Ștefănescu Mircea M. *Cântecul revoluționar și patriotic românesc*. București: Editura muzicală, 1984. p. 360.
135. Tiron E. D. *Dimensiunea educației contemporane*. Iași: Editura Institutul European, 2005. 254 p.
136. Toynbee A. J. *Studiu asupra istoriei // Sinteza a volumelor I-VI de Somervell D. C.* – București, Editura Humanitas, 1997, 762 p

137. Vasile V. Constantin Brăiloiu – reprezentant de seamă al pedagogiei muzicale românești. În: Revista de Pedagogie, București, An XLII, nr. 3 1993, pp. 83 – 87.
138. Vasile V. Constantin Brăiloiu și folclorul din Basarabia. În: Arta, Chișinău: 1997, pp. 66 – 69
139. Vasile V. Figura lui Ștefan cel Mare în muzica românească. În: Studii de muzicologie, vol. XVII, București: Editura muzicală, 1983, pp. 5 – 76.
140. Vasile V. Folclorul basarabean în preocupările lui Constantin Brăiloiu. În: Muzica, București, nr. 1 (9), ianuarie – martie 1992, pp. 132 - 146;
141. Vasile V. Metodica educației muzicale. București: Editura Muzicală, 2004. 265p.
142. Vasile V. Pagini nescrise din istoria pedagogiei și a culturii românești. București: E. D. P., 1995, pp. 216 – 217.
143. Vasile V. Teatrul popular românesc. București: Editura Uniunea compozitorilor și muzicologilor României,
144. Vasile V., Vasile M. Educație muzicală cl. a IX, București: Editura CD PRESS, 2004, 98 p.
145. Vrabie Gh. Din estetica poeziei populare române. București: Editura Albatros, 1990, 204p.
146. Vrabie Gh. Folcloristica. București: Editura Academiei, 1975, 134 p
147. Vulcănescu R., Vrabie Gh. Etnologia, Folcloristica, București: ARSR, 1975, 183 p.
148. Vygotsky L.S. Consciousness as a problem for the psychology of behavior. In R. Rieber (Ed.), The collected works of L.S. Vygotsky: Vol. 3. Problems of the theory and history of psychology. New York and London: Plenum Press. (Original work published 1925)
149. Waters. Mary C., Ethnic Options: Choosing Identities in America. University of California Press, 1990, 197 p
150. Аверинцев С. С. Попытки объясниться: беседы о культуре. Москва: Издательство Правда, 1988, 48 с.
151. Артановский С. Н. Историческое единство человечества и взаимное влияние культур // Ученые записки ЛГПИ им. А.И. Герцена. Ленинград: Издательство Просвещение. 1967, 268 с.
152. Афанасьева А.Б. Этнокультурное образование в России, Теория, история, концептуальные основы. Университетский образовательный округ СПб и ЛО, 2009.
153. Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук, Москва: Издательство Азбука, 2000. 332 с.
154. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1., серия Русские философы XX века. Москва: Издательство Искусство ИЧП „Лига”, 1994. 541 с.
155. Бондарева Н. Технология этнокультурного воспитания, În revista Șkola, № 5/44, 2001, p. 38-41

156. Волков Г.Н. Этнопедагогика: Учеб. для студ. сред. и высш. пед. учеб. Заведений Москва: Издательский центр «Академия», 1999. 168 с.
157. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. Москва: Издательство Наука, 1977. 703 с.
158. Гуревич П. С. Философия культуры. Учебник для высшей школы. Москва: Издательство NOTA BENE, 2003, 352 с.
159. Давидович В. Е., Жданов Ю. А. Сущность культуры. Ростов на Дону: Издательство РУ, 1979. 263 с.
160. Данилевский Н. Я. Россия и Европа. Москва: Издательство Книга, 1991. 574 с.
161. Драч Г.В. Культурология. Учебное пособие, Ростов на Дону: Издательство ФЕНИКС, 1995. 576 с.
162. Дюркгейм Э. Социология и социальные науки. В кн.: Метод в науках. Санкт-Петербург: Образование, 1911. 302 с.
163. Зыкова М.Н. Фолклоротерапия. Воронеж: МОДЭК, 2004. 156 с.
164. Казанджиева-Велинова З.Г. Мнения и оценки на слушателите за различните жанрова музикални предавания на програма. София: «Орфей». 1976. 250 с
165. Рерих Н. К. Пути благословения, серия Антология мысли. Москва: Эксмо, 2007, 800 с.
166. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. серия Мыслители XX века. Москва: Антология, 1995. 166 с
167. Сорокин П. А. Заметки социолога. Социологическая публицистика, серия Российские социологи. Санкт-Петербург: Алетейя, 200. 315 с.
168. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. серия Мыслители XX века. – Москва: Политиздат, 1992. 542 с.
169. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. Москва: Издательство Республика, 1994. 448 с.
170. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. (Пер. Д. В. Сильвестров). Москва: Издательство Прогресс - Традиция, 1997. 416 с.
171. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: Гештальт и действительность. Новосибирск: Издательство ВО "Наука", 1993. 584 с.
172. <http://www.scritub.com/sociologie/psihologie/Psihanaliza-și-Cultura91489.php>
173. [http://popescu-colibasi.go.ro/F\\_copy\\_paste/cp\\_Piramida.html](http://popescu-colibasi.go.ro/F_copy_paste/cp_Piramida.html)

## ANEXE

### Anexa 1

#### CHESTIONAR „Cultura etnoartistică a elevilor” pentru determinarea nivelului de cunoștințe/ capacități/ atitudini privind tradițiile populare românești

##### Modulul 1

- I. Numiți obiceiurile neocasionale românești? \_\_\_\_\_
- II. Care sunt preferate ? \_\_\_\_\_
- III. De ce preferi aceste obiceiuri? \_\_\_\_\_
- IV. Ce fel de obiceiurile neocasionale practicați în activitatea personală? \_\_\_\_\_

##### Modulul 2

- I. Numiți obiceiurile ocasionale românești? \_\_\_\_\_
- II. Care sunt preferate ? \_\_\_\_\_
- III. De ce preferi aceste obiceiuri? \_\_\_\_\_
- IV. Ce fel de obiceiurile ocazionale practicați în activitatea personală? \_\_\_\_\_

##### Modulul 3

- I. Care sunt tradițiile populare de sărbătorire a Anului Nou?
- II. Care sunt preferate ? \_\_\_\_\_
- III. De ce preferi aceste obiceiuri? \_\_\_\_\_
- IV. Care le practicați în activitatea personală? \_\_\_\_\_  
Scrieți o urătură sau o colindă de Anul Nou preferată \_\_\_\_\_

##### Modulul 4

- I. Ce fel de piese din teatrul popular românesc cunoașteți? \_\_\_\_\_
- II. Care sunt personajele principale în piesa „Jianu”? \_\_\_\_\_
- III. Care este personajul preferat din piesa „Jianu”? De ce? \_\_\_\_\_  
Ce fel de valoare reprezintă teatrului popular românesc \_\_\_\_\_
- IV. Ai participat vre-o dată în astfel de teatralizări? \_\_\_\_\_

##### Modulul 5

- I. Care sunt, în opinia dvs. valorile unei societăți moderne? \_\_\_\_\_
- II. Imaginați-vă situația că sunteți invitați concomitent cu prietenii la discotecă în cafenea și ca membru al unei gete de urători. Care va fi alegerea voastră? De ce?  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_
- III. Dați o analiză-sinteză vizavi de nivelul culturii la etapa actuală în Republică?
- IV. La ce activități cu caracter etnocultural ați participat? (la nivel de clasă, școală, oraș, republică) Prin ce v-au plăcut? \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

**Barem de evaluare a rezultatelor obținute (Chestionar)**

**Modulul 1 Cunoștințele etnoculturale**

3 puncte –răspunsuri afirmative, corecte, pline la întrebările propuse

2 puncte - cunoaștere parțială,

1 punct – incoerențe în răspunsuri, multe inexactități

0 puncte ignorează întrebare, nu știe ce să răspundă

**Modulul II Interesul pentru cultură etnoartistică**

3 puncte –demonstrează interes sporit, este inițiat în problemă, propune sugestii personale etc.

2 puncte – cointeresare parțială, cu predominarea altor valori și interese;

1 punct – nu demonstrează interes, sunt pasivi;

0 puncte ignorează problema/ nu au dat răspuns.

**Modulul III Gândirea etnoculturală**

3 puncte –demonstrează gândire etnoculturală dezvoltată, inteligență, grad înalt de inițiere în problemă;

2 puncte – posedă gândire critică, intelect dar nu se bazează pe valori etnoculturale

1 punct – nu formulează opinii personale clare, nu au concepții personale critice;

0 puncte ignorează problema/ nu au dat răspuns.

**Modulul IV Activitatea etnoculturală**

3 puncte –participă la multe evenimente culturale și etnice enumerate;

2 puncte – parțial se implică în viața etnoculturală a societății;

1 punct – participă foarte rar (o dată).

0 puncte nu participă în genere la astfel de evenimente/ nu au dat răspuns.

**11-15 puncte – nivel superior de dezvoltare/formare a culturii etnoartistice**

**5-10 nivel mediu de dezvoltare/formare a culturii etnoartistice**

**0-4 puncte nivel insuficient de dezvoltare a culturii etnoartistice**

**Grila de observație privind nivelul de performanță a elevilor la modul I,II, III,IV.  
Eșantionul experimental**

EE 78 elevi

N	Numele elevului modul	I Cunoștințele etnoculturale					Nr puncte	II Interesul pentru cultură etnoartistică					Nr puncte
		1	2	3	4	5		1	2	3	4	5	
1.	Andrioae Alexandru	1	2	3	1	1	8	1	1	2	1	1	6
2.	Andrioaei Laurențiu	3	2	2	1	2	10	2	0	1	1	1	5
3.	Apreotesei Anca	1	0	3	2	1	7	2	0	1	1	1	5
4.	Aprodu Andrian	3	3	1	1	1	9	2	1	1	0	0	4
5.	Bajan Denis	2	2	0	2	1	7	1	1	2	0	0	4
6.	Banedi Nicoleta	3	2	2	0	0	7	0	0	2	0	0	2
7.	Bantaș Bianca	1	2	3	1	0	7	1	1	2	2	0	6
8.	Belciu Daniela	0	0	1	2	2	5	3	2	1	1	0	7
9.	Boghean Corina	2	2	3	0	1	8	3	1	1	1	0	6
10.	Bucurel Alexandru	3	2	2	2	2	11	3	1	2	1	0	7
11.	Budacu Horațiu	1	1	2	1	1	6	2	2	2	2	2	10
12.	Bulat Daniel	3	2	2	2	2	11	0	0	2	2	1	5
13.	Burlacu Roxana	2	2	2	0	1	7	1	0	2	1	1	5
14.	Butnaru Vlad	2	1	1	1	0	5	1	1	2	1	0	5
15.	Cambei Loredana	2	0	1	1	1	5	1	1	2	0	0	4
16.	Caraiman Julieta	2	3	3	1	0	9	1	1	1	0	0	3
17.	Cazacu Tudor	1	2	3	1	1	8	0	1	1	1	1	4
18.	Cecan Igor	1	2	3	0	1	7	1	1	2	1	1	6
19.	Chira Cristina	3	1	2	0	2	8	1	0	2	1	1	5
20.	Chira Daniel	3	1	0	1	0	5	1	1	2	2	1	7
21.	Chira Ionela	3	2	3	0	3	11	1	0	3	2	1	7
22.	Ciavanu Ravertina	2	1	2	0	2	7	1	0	2	1	1	5
23.	Ciobanu Danu	0	1	2	0	2	5	1	1	1	2	0	5
24.	Cojanu Diana	3	2	1	0	1	7	1	0	1	1	0	3
25.	Cojocari Valentin	2	1	2	2	1	8	3	3	2	1	0	9
26.	Conea Nicolai	2	2	1	1	1	7	1	2	0	1	1	5
27.	Constantinescu Mihai	2	2	3	0	1	8	1	1	1	1	0	4
28.	Cristea Andrea	2	1	2	1	1	7	3	3	2	1	1	7
29.	Cristea Antonio	2	2	3	2	2	11	3	3	3	2	1	12
30.	Darie Mihai	0	2	1	1	2	6	3	3	2	3	1	12
31.	Dopinescu Lavinia	2	2	0	1	1	6	3	1	2	1	2	9
32.	Dudui Costin	2	1	2	1	1	7	2	1	2	2	2	9
33.	Durlan Marius	1	0	3	1	1	6	1	2	2	2	2	9
34.	Eiorec Ioan	2	2	1	1	1	7	3	3	1	1	2	10
35.	Ene Vlăduț	2	2	2	1	1	8	1	1	2	2	2	8
36.	Enea Mihaela	3	3	2	2	1	11	3	3	3	2	2	13
37.	Filip Iulian	2	3	1	1	1	8	1	2	0	0	0	3
38.	Floean Lorena	2	0	2	0	0	4	3	3	2	1	2	11
39.	Fulgeanu Ioana	2	2	2	1	1	8	2	2	2	1	0	7
40.	Gabaria Alex	2	2	2	2	1	9	3	3	3	1	1	11
41.	Găman Nicoleta	2	2	3	1	1	9	2	2	2	2	1	9
42.	Glodeanu Nicu	1	2	2	3	2	10	2	3	2	1	0	8
43.	Goinescu Eustian	2	1	3	1	1	8	0	0	2	2	1	5
44.	Grigoraș Gicu	3	2	1	1	1	8	2	1	3	2	2	10
45.	Iftimi Ioana	2	1	0	0	0	4	2	2	0	1	3	8
46.	Iftimie Mădălina	1	2	2	1	1	7	3	1	3	2	2	11
47.	Ilucan Tudor	2	2	3	1	1	9	3	1	2	2	2	10

48.	Iscu Georgiana	1	0	2	1	1	5	0	1	2	1	1	5
49.	Iscu Nicu	1	0	3	0	0	4	2	0	2	1	1	6
50.	Istrate Codruț	2	1	1	0	0	4	1	0	2	1	0	4
51.	Iștoan Cristina	3	1	0	0	0	4	1	0	2	1	0	4
52.	Iștoan Teodor	2	0	2	0	0	4	1	0	1	2	0	4
53.	Lacaci Rozalia	3	3	3	2	2	13	2	1	2	1	2	8
54.	Malai Ion	2	2	1	0	0	5	3	2	2	1	0	8
55.	Manasă Maria	2	2	3	0	1	8	1	0	2	2	0	5
56.	Marian Teodor	2	2	2	0	1	7	3	3	1	1	0	8
57.	Mihăilă Ion	3	2	2	1	1	9	2	1	0	2	2	7
58.	Mireanu Bogdan	0	2	2	2	2	8	2	2	2	2	2	10
59.	Musteață Loredana	2	2	2	1	1	8	2	1	3	2	2	10
60.	Palade Emeric	2	2	1	1	1	7	1	1	0	1	0	3
61.	Palade Ioana	2	0	3	0	0	5	0	0	2	2	0	4
62.	Pana Sandu	2	2	2	1	1	8	2	1	2	2	0	7
63.	Patrașcu Mihai	2	2	3	0	1	8	2	1	3	3	1	10
64.	Popa Francesca	3	2	1	1	1	8	0	1	2	2	0	5
65.	Sapa Daniel	2	2	0	3	0	7	2	2	3	2	2	11
66.	Scorțanu Ioana	3	3	2	1	1	10	3	3	3	1	1	11
67.	Spînu Mădălina	2	1	3	1	1	8	2	1	2	1	1	7
68.	Stroncea Nicolae	2	3	1	0	1	7	2	2	0	1	2	7
69.	Sturza Anastasia	3	2	3	0	2	10	2	2	1	1	1	7
70.	Șava Ioan	2	1	2	1	1	7	1	1	2	1	1	6
71.	Tanco Adrian	3	2	2	1	1	9	2	2	3	3	1	11
72.	Trăncăială Nicu	2	1	2	0	0	5	2	3	3	2	2	12
73.	Turtuianu Catălin	3	3	2	1	1	10	2	2	2	2	1	9
74.	Ulea Alexandra	3	3	1	1	1	9	3	3	2	2	1	11
75.	Veleche Cosmin	2	0	1	0	1	4	1	1	3	2	1	8
76.	Vizitiv Gleb	3	2	3	0	0	8	2	1	1	1	2	7
77.	Zaharia Nicoleta	0	2	2	0	1	5	0	0	0	1	0	1
78.	Zota Andrea	2	2	1	1	1	7	3	3	1	1	1	9
EE	Media modul	<b>11-15 p -6 elevi 5-10 p. -65 elevi 0-4 p. -7 elevi</b>						<b>11-15 p -11 elevi 5-10 p. -52 elevi 0-4- 15 elevi</b>					

## EE 78 elevi

N	Numele elevului mădul	III Gândirea etnoculturală					Nr puncte	IV Activitatea etnoculturală					Nr puncte
		1	2	3	4	5		1	2	3	4	5	
1.	Andrioae Alexandru	1	2	3	1	1	8	1	1	1	0	0	3
2.	Andrioaei Laurențiu	3	2	2	0	0	7	2	3	1	1	1	8
3.	Apreotesei Anca	1	0	3	2	1	7	2	3	3	0	1	8
4.	Aprodu Andrian	3	3	1	0	0	7	2	1	2	0	0	5
5.	Bajan Denis	2	2	0	1	1	6	1	2	2	0	0	5
6.	Banedi Nicoleta	3	2	0	0	0	5	1	0	2	0	0	3
7.	Bantaș Bianca	1	2	2	1	0	6	1	1	2	0	0	4
8.	Belciu Daniela	1	1	1	2	2	7	1	0	1	1	0	3
9.	Boghean Corina	3	2	0	0	0	5	1	1	1	1	0	4
10.	Bucurel Alexandru	3	2	2	2	2	11	2	1	2	0	0	5
11.	Budacu Horațiu	1	1	2	0	1	5	2	1	2	0	0	5
12.	Bulat Daniel	3	2	2	1	1	9	0	1	0	0	1	2
13.	Burlacu Roxana	2	1	1	0	0	4	1	2	2	0	1	6
14.	Butnaru Vlad	2	1	1	1	0	5	1	1	2	1	0	5
15.	Cambei Loredana	2	0	1	1	0	4	1	1	2	0	0	4
16.	Caraiman Julieta	2	3	3	0	0	8	1	1	1	0	0	3
17.	Cazacu Tudor	1	2	3	0	0	6	2	1	2	0	0	5
18.	Cecan Igor	2	1	1	0	0	4	2	1	2	0	0	5
19.	Chira Cristina	3	1	2	0	1	7	1	2	2	0	0	5
20.	Chira Daniel	3	1	0	0	0	4	1	1	2	2	1	7
21.	Chira Ionela	3	2	1	0	0	6	1	0	3	2	1	7
22.	Ciavanu Ravertina	2	1	1	0	1	5	1	2	2	0	0	5
23.	Ciobanu Danu	3	1	0	0	0	4	1	1	2	2	0	6
24.	Cojanu Diana	3	2	1	0	0	6	1	2	2	0	0	5
25.	Cojocari Valentin	2	1	2	2	0	7	1	1	2	1	0	5
26.	Conea Nicolai	2	2	1	0	0	5	0	2	0	1	0	3
27.	Constantinescu Mihai	2	2	2	0	1	7	1	0	1	1	0	3
28.	Cristea Andrea	2	1	1	1	1	6	1	1	2	1	1	6
29.	Cristea Antonio	2	2	3	2	2	11	1	2	2	0	0	5
30.	Darie Mihai	3	1	1	1	0	6	1	1	2	2	1	7
31.	Dopinescu Lavinia	2	2	0	0	1	5	1	1	2	1	2	7
32.	Dudui Costin	3	3	2	1	0	9	1	1	2	2	2	8
33.	Durlan Marius	1	0	3	1	0	5	1	2	2	0	0	5
34.	Eiorec Ioan	2	2	1	0	0	5	1	1	1	1	2	6
35.	Ene Vlăduț	2	1	2	0	1	6	1	2	2	0	0	5
36.	Enea Mihaela	2	1	2	0	1	6	2	2	3	2	2	11
37.	Filip Iulian	2	3	1	1	1	8	1	2	2	0	0	5
38.	Floean Lorena	2	0	2	1	0	5	1	2	2	0	0	5
39.	Fulgeanu Ioana	2	2	2	1	0	7	0	0	0	1	0	1
40.	Gabaria Alex	2	2	2	2	1	9	0	0	0	1	1	2
41.	Găman Nicoleta	2	2	3	2	1	10	2	2	2	2	1	7
42.	Glodeanu Nicu	1	2	1	3	2	9	2	1	2	0	0	5
43.	Goinescu Eustian	2	1	3	1	0	7	0	0	2	2	1	5
44.	Grigoraș Gicu	3	1	1	1	1	7	2	1	3	2	1	9
45.	Iftimi Ioana	2	1	0	0	0	4	1	2	0	1	1	5
46.	Iftimie Mădălina	1	2	2	1	2	8	3	1	1	2	2	9
47.	Ilucan Tudor	2	1	3	1	1	8	2	1	2	2	2	9
48.	Iscu Georgiana	1	0	2	1	2	6	0	1	2	1	1	5
49.	Iscu Nicu	1	0	3	0	1	5	2	0	2	1	0	5
50.	Istrate Codruț	2	1	1	0	0	4	1	0	2	1	1	5
51.	Iștoan Cristina	3	1	0	0	0	4	1	0	2	1	0	4
52.	Iștoan Teodor	2	0	2	0	0	4	1	2	0	2	0	5



53.	Lacaci Rozalia	0	1	0	2	2	5	2	1	2	1	2	7
54.	Malai Ion	2	2	1	0	0	5	1	2	2	1	0	6
55.	Manasă Maria	2	2	0	0	1	5	1	0	2	2	0	5
56.	Marian Teodor	2	2	0	0	0	4	0	0	1	1	0	2
57.	Mihăilă Ion	3	2	2	1	1	9	2	1	0	0	0	3
58.	Mireanu Bogdan	0	0	1	2	2	5	2	0	2	0	2	6
59.	Musteață Loredana	2	2	2	1	1	8	2	1	3	2	0	8
60.	Palade Emeric	2	2	0	0	1	5	1	1	0	1	0	3
61.	Palade Ioana	2	0	3	0	0	5	0	0	2	2	0	4
62.	Pana Sandu	2	2	2	1	1	8	2	1	2	2	0	5
63.	Patrașcu Mihai	2	2	3	0	1	8	2	1	3	0	1	7
64.	Popa Francesca	3	2	1	1	1	5	0	1	2	2	0	5
65.	Sapa Daniel	2	2	0	3	0	7	2	2	3	2	1	10
66.	Scorțanu Ioana	1	0	2	1	1	5	0	0	3	1	1	5
67.	Spînu Mădălina	2	1	3	1	1	8	2	1	0	0	1	4
68.	Stroncea Nicolae	2	3	1	0	1	7	2	2	0	0	0	4
69.	Sturza Anastasia	3	2	0	0	0	5	2	2	1	1	1	7
70.	Șava Ioan	2	1	2	1	1	7	1	1	2	1	1	6
71.	Tanco Adrian	3	2	2	1	1	9	2	2	3	0	1	8
72.	Trăncăială Nicu	2	1	2	0	0	5	2	3	0	0	0	5
73.	Turtuianu Catălin	3	3	2	1	1	10	2	2	2	2	2	10
74.	Ulea Alexandra	3	3	0	1	1	8	3	3	1	0	0	7
75.	Veleche Cosmin	2	0	1	1	1	5	1	0	3	2	1	7
76.	Vizitiv Gleb	3	1	3	0	0	7	2	1	1	1	2	7
77.	Zaharia Nicoleta	0	2	2	0	1	5	0	2	2	1	0	5
78.	Zota Andrea	2	2	1	1	1	6	3	3	1	1	1	5
EE	Media modul	<b>11-15 p -1elevi 5-10 p. -67 elevi 0-4 p. -10elevi</b>						<b>11-15 p -1 elevi 5-10 p. -56 elevi 0-4- 19 elevi</b>					

**Grila de observație privind nivelul de performanță a elevilor la modul I,II, III,IV.  
Eșantionul martor**

## EM 81 elev

N	Numele elevului modul	I Cunoștințele etnoculturale					Nr puncte	II Interesul pentru cultură etnoartistică					Nr puncte
		1	2	3	4	5		1	2	3	4	5	
1.	Ababei Beatrice	2	0	2	0	0	4	2	1	3	2	2	10
2.	Apetri Georgiana	1	2	3	1	0	7	1	1	2	2	0	6
3.	Baci Alina	2	1	2	1	1	7	1	1	2	1	1	6
4.	Balogh Zsolt	2	2	1	1	1	7	1	1	0	1	0	3
5.	Baltag Andrei	1	2	2	1	1	7	3	1	3	2	2	11
6.	Bancea Gábor	1	2	3	1	0	7	3	3	2	1	2	11
7.	Banciu Larisa	2	1	2	1	1	7	3	3	3	2	2	13
8.	Barbu Rebeca	1	2	3	1	1	8	1	1	2	1	1	6
9.	Barbu Tudor	1	1	2	1	1	6	2	2	2	2	2	10
10.	Bejan Bianca	2	1	2	0	0	5	2	3	3	2	2	12
11.	Berszany Antonia	2	2	2	1	1	8	3	3	1	1	0	8
12.	Bertalan Andrea	2	2	3	1	1	9	2	2	2	2	1	9
13.	Bihari Zsolt	3	3	1	1	1	9	3	3	2	2	1	11
14.	Bjoza Diana	3	2	2	1	1	9	2	1	0	2	2	7
15.	Blidariu Patricia	2	2	3	0	1	8	1	1	1	1	0	4
16.	Bodor Zsolt	3	2	2	1	2	10	2	0	1	1	1	5
17.	Boer Sebastyen	3	2	2	0	0	7	0	0	2	0	0	2
18.	Bogateanu Andreea	1	0	3	2	1	7	2	0	1	1	1	5
19.	Bogateanu Andreea	2	0	3	0	0	5	0	0	2	2	0	4
20.	Boian Adrian	2	2	3	0	1	8	2	1	3	3	1	10
21.	Bölöni Szidónia	0	0	1	2	2	5	3	2	1	1	0	7
22.	Bondar Ioana	2	0	3	0	1	6	3	3	2	2	0	10
23.	Buda Adrian	1	2	3	1	1	8	0	1	1	1	1	4
24.	Carpencu Glad	2	2	1	1	1	7	1	2	0	1	1	5
25.	Cojocariu Ana Maria	3	1	2	0	2	8	1	0	2	1	1	5
26.	Cojocariu Delia	2	2	2	2	1	9	3	3	3	1	1	11
27.	Cosma Radu	2	1	2	0	2	7	1	0	2	1	1	5
28.	Costea Laura	3	2	2	2	2	11	0	0	2	2	1	5
29.	Costin Adina	2	1	2	1	1	7	2	1	2	2	2	9
30.	Dănilă Monica	1	2	2	3	2	10	2	3	2	1	0	8
31.	Darau Ioan Cristian	2	2	3	0	1	8	1	0	2	2	0	5
32.	Demian Andrada	1	0	2	1	1	5	0	1	2	1	1	5
33.	Dilă Alexandru	3	2	2	1	1	9	2	2	3	3	1	11
34.	Florea Alexandra	0	1	2	0	2	5	1	1	1	2	0	5
35.	Gaban Bianca	1	0	3	1	1	6	1	2	2	2	2	9
36.	Gaiță Razvan	2	0	2	0	0	4	1	0	1	2	0	4
37.	Hagiu Lavinia	2	2	3	0	1	8	3	1	1	1	0	6
38.	Halau Andrea	2	2	3	1	1	9	3	1	2	2	2	10
39.	Ilaș Flavius	3	2	1	0	1	7	1	0	1	1	0	3
40.	Incze Kata	2	2	3	1	1	9	3	1	2	2	2	10
41.	Ionescu Dora	2	0	1	0	1	4	1	1	3	2	1	8
42.	Jakab Erika	3	2	2	2	2	11	3	1	2	1	0	7

43.	Kiss Bogdan	2	1	1	1	0	5	1	1	2	1	0	5
44.	Mari Andrei	2	2	3	2	2	11	3	3	3	2	1	12
45.	Mester Attila	2	2	1	0	0	5	3	2	2	1	0	8
46.	Micu Florin	0	2	1	1	2	6	3	3	2	3	1	12
47.	Mocanu Răzvan	2	1	3	1	1	8	0	0	2	2	1	5
48.	Mungiu Emilia	2	2	0	3	0	7	2	2	3	2	2	11
49.	Munteanu Maximilian	2	2	0	2	1	7	1	1	2	0	0	4
50.	Musteață Karina	0	2	2	0	1	5	0	0	0	1	0	1
51.	Negrea Maria	3	1	0	1	0	5	1	1	2	2	1	7
52.	Nistor Bianca	2	2	0	2	1	7	1	1	2	0	0	4
53.	Orsu Oana	2	2	1	1	1	7	3	3	1	1	1	9
54.	Patrar Elena	3	2	3	0	3	11	1	0	3	2	1	7
55.	Pîrva Tania	2	1	2	2	1	8	3	3	2	1	0	9
56.	Pomohaci Maria	3	3	1	1	1	9	2	1	1	0	0	4
57.	Popa Daniela	3	1	0	0	0	4	1	0	2	1	0	4
58.	Popescu Călin	2	2	0	1	1	6	3	1	2	1	2	9
59.	Popovici Stefan	3	3	2	1	1	10	3	3	3	1	1	11
60.	Postolică Larisa	3	3	2	1	1	10	2	2	2	2	1	9
61.	Preda Anca	3	2	1	1	1	8	2	1	3	2	2	10
62.	Procopiuc Sergiu	2	0	1	1	1	5	1	1	2	0	0	4
63.	Rosca Paul	0	2	2	2	2	8	2	2	2	2	2	10
64.	Rusu Toma	1	0	3	0	0	4	2	0	2	1	1	6
65.	Sava Gabriela	2	2	2	1	1	8	2	1	2	2	0	7
66.	Șinca Octavian	2	2	2	1	1	8	2	2	2	1	0	7
67.	Sirbu Otilia	2	1	2	1	1	7	3	3	2	1	1	7
68.	Stan Ramona	2	2	1	1	1	7	3	3	1	1	2	10
69.	Stanciu Florin	2	1	3	1	1	8	2	1	2	1	1	7
70.	Ștef Giulia	2	2	2	1	1	8	1	1	2	2	2	8
71.	Ștef Iulian	2	1	1	0	0	4	1	0	2	1	0	4
72.	Stroe Adrian	3	2	3	0	2	10	2	2	1	1	1	7
73.	Tepeluș David	1	2	3	0	1	7	1	1	2	1	1	6
74.	Tereu Bogdan	2	3	3	1	0	9	1	1	1	0	0	3
75.	Țirc Sorin	3	3	3	2	2	13	2	1	2	1	2	8
76.	Trufin Emil	2	3	1	1	1	8	1	2	0	0	0	3
77.	Ugron Nóra	2	1	0	0	0	4	2	2	0	1	3	8
78.	Ungureanu Daniel	2	2	2	0	1	7	1	0	2	1	1	5
79.	Vasilcin Ioan	2	3	1	0	1	7	2	2	0	1	2	7
80.	Vidican Ramona	3	2	3	0	0	8	2	1	1	1	2	7
81.	Vladu Iulia	3	2	1	1	1	8	0	1	2	2	0	5
EM	Media modul	<b>11-15 p -5 5-10 p. -69 0-4 p. -7</b>						<b>11-15 p -11 5-10 p. -54 0-4 - 15</b>					

## EM 81 elev

Nr	Numele elevului modul	III Gândirea etnoculturală					Nr puncte	IV Activitatea etnoculturală					Nr puncte
		1	2	3	4	5		1	2	3	4	5	
1.	Ababei Beatrice	1	0	3	2	1	7	1	1	2	1	1	6
2.	Apetri Georgiana	3	2	2	1	2	10	2	0	1	1	1	5
3.	Baci Alina	3	2	2	0	0	7	2	0	1	1	1	5
4.	Balogh Zsolt	1	2	3	1	1	8	2	1	1	0	0	4
5.	Baltag Andrei	2	2	0	2	1	7	1	1	2	0	0	4
6.	Bancea Gábor	0	0	1	2	2	5	0	0	2	0	0	2
7.	Banciu Larisa	2	2	3	0	1	8	1	1	2	2	0	6
8.	Barbu Rebeca	3	2	2	2	2	11	3	2	1	1	0	7
9.	Barbu Tudor	3	2	2	2	2	11	3	1	1	1	0	6
10.	Bejan Bianca	3	2	2	2	2	11	3	1	2	1	0	7
11.	Berszany Antonia	2	0	1	0	1	4	2	3	2	3	2	12
12.	Bertalan Andrea	3	2	2	2	2	11	0	0	2	2	1	5
13.	Bihari Zsolt	2	2	2	0	1	7	2	3	2	3	2	12
14.	Bjoza Diana	2	1	1	1	0	5	1	1	2	1	0	5
15.	Blidariu Patricia	2	0	1	1	1	5	1	1	2	0	0	4
16.	Bodor Zsolt	2	3	3	1	0	9	1	1	1	0	0	3
17.	Boer Sebastyen	2	0	1	0	1	4	0	1	1	1	1	4
18.	Bogateanu Andreea	2	1	1	1	0	5	1	1	2	1	1	6
19.	Bogateanu Andreea	3	1	2	0	2	8	1	0	2	1	1	5
20.	Boian Adrian	3	1	0	1	0	5	1	1	2	2	1	7
21.	Bölöni Szidónia	3	3	3	3	3	15	1	0	3	2	1	7
22.	Bondar Ioana	2	1	2	0	2	7	1	0	2	1	1	5
23.	Buda Adrian	0	1	2	0	2	5	1	1	1	2	0	5
24.	Carpencu Glad	3	2	1	0	1	7	1	0	1	1	0	3
25.	Cojocariu Ana Maria	2	0	1	0	1	4	2	3	2	3	2	12
26.	Cojocariu Delia	2	2	1	1	1	7	2	3	2	3	2	12
27.	Cosma Radu	2	2	3	0	1	8	3	3	1	1	2	10
28.	Costea Laura	2	1	2	1	1	7	1	1	1	1	0	4
29.	Costin Adina	2	2	3	2	2	11	3	3	3	2	2	13
30.	Dănilă Monica	0	2	1	1	2	6	1	2	0	0	0	3
31.	Darau Ioan Cristian	2	2	0	1	1	6	3	3	2	1	2	11
32.	Demian Andrada	3	3	3	3	3	15	2	1	2	2	2	9
33.	Dilă Alexandru	1	0	3	1	1	6	1	2	2	2	2	9
34.	Florea Alexandra	2	2	1	1	1	7	1	1	1	1	0	4
35.	Gaban Bianca	2	2	2	1	1	8	3	3	3	1	1	11
36.	Gaiță Razvan	3	3	2	2	1	11	2	2	2	2	1	9
37.	Hagiu Lavinia	2	3	1	1	1	8	2	3	2	1	0	8
38.	Halau Andrea	2	0	2	0	0	4	0	0	2	2	1	5
39.	Ilaș Flavius	2	2	2	1	1	8	1	1	1	1	0	4
40.	Incze Kata	2	2	2	2	1	9	3	3	3	1	1	11
41.	Ionescu Dora	2	2	3	1	1	9	2	2	2	2	1	9
42.	Jakab Erika	3	3	3	3	3	15	2	3	2	1	0	8
43.	Kiss Bogdan	2	1	3	1	1	8	0	0	2	2	1	5
44.	Mari Andrei	3	2	1	1	1	8	2	1	3	2	2	10
45.	Mester Attila	2	1	0	0	0	4	2	1	2	1	2	8
46.	Micu Florin	1	2	2	1	1	7	3	2	2	1	0	8
47.	Mocanu Răzvan	2	0	1	0	1	4	3	1	2	2	2	10
48.	Mungiu Emilia	1	0	2	1	1	5	0	1	2	1	1	5
49.	Munteanu Maximilian	1	0	3	0	0	4	1	1	1	1	0	4

50.	Musteață Karina	2	1	1	0	0	4	2	2	0	1	3	8
51.	Negrea Maria	3	1	0	0	0	4	3	1	3	3	2	12
52.	Nistor Bianca	2	0	2	0	0	4	1	0	1	2	0	4
53.	Orsu Oana	3	3	3	3	3	15	3	3	3	3	3	15
54.	Patrar Elena	2	2	1	0	0	5	2	3	2	1	1	9
55.	Pîrva Tania	2	2	3	0	1	8	0	0	2	2	1	5
56.	Pomohaci Maria	2	2	2	0	1	7	3	3	1	1	0	8
57.	Popa Daniela	3	2	2	1	1	9	2	1	0	2	2	7
58.	Popescu Călin	0	2	2	2	2	8	2	2	2	2	3	11
59.	Popovici Stefan	2	2	2	1	1	8	2	1	3	2	2	10
60.	Postolică Larisa	2	2	1	1	1	7	1	1	0	1	0	3
61.	Preda Anca	2	0	3	0	0	5	0	0	2	2	0	4
62.	Procopiuc Sergiu	2	2	2	1	1	8	2	1	2	2	0	7
63.	Rosca Paul	2	2	3	0	1	8	3	3	3	3	3	15
64.	Rusu Toma	3	2	1	1	1	8	1	1	1	1	0	4
65.	Sava Gabriela	2	2	0	3	0	7	3	3	3	3	3	15
66.	Șinca Octavian	3	3	2	1	1	10	3	3	3	3	3	15
67.	Sirbu Otilia	2	1	3	1	1	8	2	1	2	1	1	7
68.	Stan Ramona	2	3	1	0	1	7	2	2	0	1	2	7
69.	Stanciu Florin	3	2	3	0	2	10	3	3	3	3	3	15
70.	Ștef Giulia	2	0	1	0	1	4	1	1	1	1	0	4
71.	Ștef Iulian	3	2	2	1	1	9	2	2	3	3	1	11
72.	Stroe Adrian	2	0	1	0	1	4	1	1	3	2	1	8
73.	Tepeluș David	3	3	2	1	1	10	3	3	3	3	3	15
74.	Tereu Bogdan	3	3	1	1	1	9	3	3	2	2	1	11
75.	Țirc Sorin	2	0	1	0	1	4	1	1	1	1	0	4
76.	Trufin Emil	3	2	3	0	0	8	2	2	3	3	1	11
77.	Ugron Nóra	0	2	2	0	1	5	2	2	2	2	1	9
78.	Ungureanu Daniel	2	2	1	1	1	7	3	3	1	1	1	9
79.	Vasilcin Ioan	2	3	1	0	1	7	2	2	0	1	2	7
80.	Vidican Ramona	3	3	1	1	1	9	3	3	2	2	1	11
81.	Vladu Iulia	3	2	1	1	1	8	1	1	1	1	0	4
EM	Media modul	<b>11-15 p - 9 5-10 p. - 58 0-4 p. - 13</b>						<b>11-15 p - 20 5-10 p. -42 0-4- 19</b>					

Proiect de lecție la educația muzicală în cl 5

PROIECT DE LECȚIE

Colegiul Național „Ferdinand I” Bacău

Clasa a XI-a

Profesor: Gavriliță Laura

Aria curriculară: arte

Disciplina: Educație muzicală

Unitatea de învățare: Deprinderi de interpretare

Subiectul lecției: **a - Colinda**);

b – *Sus la poarta raiului; La poartă la Ștefan vodă*;

c – *colinde din repertoriul corului de copii Symbol*;

**Tipul lecției:** de predare

Durata orei: 50min.

**Obiective de referință/competențe specifice**

- să cunoască datinile și obiceiurile românești
- să interpreteze vocal, fluent și expresiv, la unison și în diferite aranjamente armonico-polifonice, cântece aparținând diferitelor tipuri de muzică;
- să îmbogățească cântarea vocală cu intervenții instrumentale;
- să asculte cu interes lucrări muzicale, sesizând expresivitatea elementelor de limbaj învățate,
- să sesizeze apariția temelor caracteristice în discursul muzical și să le fredoneze;
- să-și exprime preferințele muzicale, argumentându-le;
- să recunoască lucrări muzicale identificând genul de muzică;
- să cânte nuanțat, corelând interpretarea cu mesajul ce trebuie transmis.

**Obiective operaționale ale lecției:**

La sfârșitul lecției elevii vor fi capabili:

O 1 - să interpreteze cel puțin 3 colinde;

O 2 – să explice mesajul colindelor audiate;

O.3 - să recunoască obiceiurile de iarnă românești: specificul lor, perioadele în care se practică, modalități de valorificare spectacologică etc.;

O.4 – să găsească alte exemple, să reprezinte grafic conținutul unei colinde etc;

**Metode și procedee:**

Conversația, explicația, demonstrarea prin cântec, munca independentă;

**Forma de organizare:** activitate frontală, pe grupe și individuală

**Activități de învățare:**

- intuire auditivă;
- recunoașterea în audiții
- exprimarea opiniilor personale;
- analizarea expresivităților și a sonorităților;
- diferențierea timbrelor **timbrurilor** vocale

## DESFĂȘURAREA LECȚIEI

Momentele lecției	Activitatea profesorului	Activitatea elevului	Timpul alocat
1.Momentul organizatoric	Organizarea clasei pentru buna desfășurare a lecției și pregătirea psihică pentru o lecție de muzică	Preiau sarcinile propuse de profesor	
2. Verificarea temei și a cunoștințelor teoretice	Va pune întrebări legate de lecția precedentă	Răspund la întrebări	
3. Anunțarea temei și prezentarea materialului ales	<p>Anunță titlul lecției <b><u>Datini românești legate de sărbătorile de iarnă – colinde.</u></b></p> <p>Unul din momentele cele mai importante ale serii de 24 decembrie este împodobirea bradului de Crăciun, la care se obișnuiește să participe toți membrii familiei. Colindul este una din cele mai cunoscute datini de iarnă. Mai demult, cetele de colindători erau formate din copii care, după miezul nopții de 24 spre 25 decembrie umblau din casă în casă, aducând urări de sănătate, fericire și noroc gospodarilor pe care îi colindau.</p> <p>Colindele de iarnă sunt texte rituale cântate la sărbători creștinești închinat Crăciunului și Anului Nou. Originea lor se pierde în vechimile istoriei poporului nostru. De-a lungul secolelor au devenit mai frumoase și au căpătat o mare varietate pe întreg teritoriul țării. Ele degajă atmosfera de sărbătoare și buna dispoziție cu care toți românii întâmpină Sărbătoarea Nașterii Domnului și Anul Nou.</p> <p>Evocând momentul când, la nașterea lui Iisus, steaua care i-a călăuzit pe cei trei magi din casă în casă cântând colinde și purtând cu ei o stea. Plugușorul este un obicei străvechi, potrivit căruia, în ajunul Anului Nou, cete de flăcăi</p>	<p>Elevii sunt atenți și notează în caiete</p> <p>Copiii sunt atenți la</p>	

	<p>merg pe la casele oamenilor și rostesc diferite urări. Aceștia sunt însoțiți de un plug mic, de unde și denumirea colindului.</p> <p>Astfel vestea Nașterii Mântuitorului este răspândită în fiecare an de colindele care intră în fiecare casă prin intermediul colindătorilor. Aceștia sunt răsplătiți de gazde cu fructe (mere, nuci) colaci, bomboane și chiar bani.</p>	profesor, colaborează cu acesta și notează în caiete	
4. Consolidarea conținutului propus	Se vor audia colinde. Se vor studia și învăța colindele: „Sus boierii”, „Scoală gazda”, „Ziurel de ziuă”, „Colindița”, „Plecarea magilor” de la paginile 65-66 din manual.	Sunt mai întâi atenți la profesor și apoi repetă cu el.	
5. Evaluarea	10- învățarea întregului material predat; 9- însușirea cunoștințelor cu 2-3 erori; 8- reproducerea slabă a materialului		



## PROIECT DE LECȚIE

Școala: Colegiul Național „Ferdinand I” Bacău

Clasa a VII-a

Profesor: **Gavriliță Laura**

Aria curriculară: arte

Disciplina: Educație muzicală

Unitatea de învățare: Deprinderi de interpretare

Subiectul lecției: **a - Cântec de joc (Genuri ale folclorului muzical românesc);**

**b - Huțulca, Mândru-i jocul Hațegana La cumătru lăudat;**

**c - Ana Lugojana** de Ion Vidu, cântece din repertoriul Mariei Tănase.

**Tipul lecției** predare

**Obiective de referință/ Competențe specifice:**

1. cultivarea interesului și dragostea pentru tradițiile populare (limbă, obiceiuri, tradiții, religie ș.a.);
2. dezvoltarea la elevi receptivitatea estetică-artistică, capacitatea de a percepe arta populară

**Obiective operaționale:**

- la sfârșitul orei elevii vor putea cânta: *Huțulca, Mândru-i jocul Hațegana, La cumătru lăudat;*

- la sfârșitul orei vor fi capabili să evidențieze mesajul pieselor ascultate și elementele lor specifice;

- să definească genul muzical *Cântec de joc*

- să identifice melodii din folclorul muzical românesc aparținând genului și să aprecieze valorile culturii populare;

**Metode și procedee:**

Explicația, demonstrarea prin cântec, conversația euristică, descoperirea didactică, munca independentă, metoda lucrului cu manualul (și alte materiale)

**Resurse, material didactic:** Manualul clasei a VI-a; autori Anca Toader, V. Moraru, A. Scornea, Editura Sigma, 1998, București, casetofon, laptop, video proiector, marker, creta, tabla interactivă, materiale curriculare și metodice: Ministerul Educației Naționale Consiliul Național pentru Curriculum – *Programe școlare pentru clasele a V – a – a VIII – a Aria curriculară Arte*, București, 1999; Gagim, I., *Metodica educației muzicale*, Chișinău, Știința, 2003, Vasile Vasile,

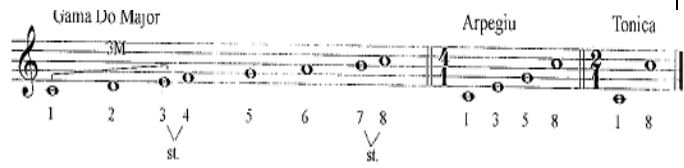
*Metodica educației muzicale*, Ghid metodologic. Editura muzicală, 2004,

Cântecele din manualul de educație muzicală: **„Huțulca”**- Ludovic Paceag, **„Mândru-i jocul Hațegana”** după G. Șoima, **„La cumătru lăudat”**- cules de Vasile Popovici.

Orgă sau alt instrument muzical

Audiția muzicală: piesa corală „Ana Lugojana” de Ion Vidu, cântece din repertoriul Mariei Tănase.

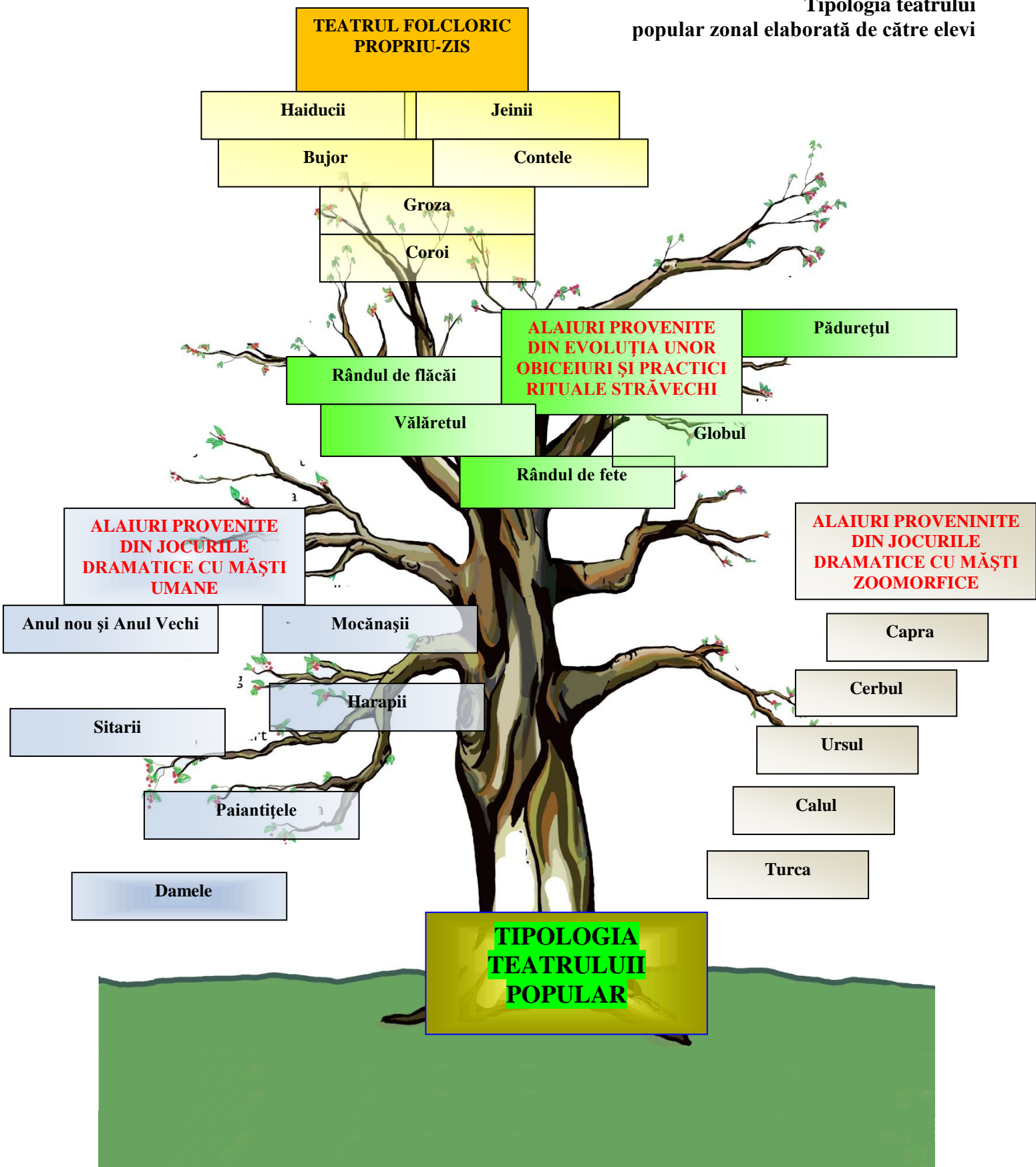
### DESFĂȘURAREA LECȚIEI

Activitățile didactice	Activitatea profesorului	Activitatea elevului	Bugetul de timp
1. Momentul organizatoric	<p>Creează condiții optime pentru desfășurarea orei de educație muzicală</p> <p>Organizează colectivul de elevi</p> <p>Pregătește materialul didactic</p> <p>Anunță scopul și obiectivele lecției</p>	<p>Se pregătește pentru oră asigurând disciplina, pregătirea caietelor și manualelor</p>	
<p>2. Pregătire a muzicală</p> <p>Exerciții de cultură vocală</p>	<p>Intonează exerciții de emisie, respirație, omogenizare pe sunetele gamei <i>do major</i></p> <p>Intonează cu elevii cântecul „Trandafir de la Moldova”- cântec moldovenesc, arpegiul și tonica gamei Do</p> 	<p>Intonează exerciții de cultură vocală</p> <p>Intonează cu profesorul, exerciții de emisie, respirație</p>	
<p>3. Reactualizarea cunoștințelor și deprinderilor muzicale necesare noii activități</p>	<p>Verifică lecția precedentă: pune câteva întrebări legate de problema teoretică anume</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ce prezintă cântecul propriu-zis pentru folclorul muzical românesc?</li> <li>- Cu ce genuri muzicale mai este asociat uneori?</li> <li>- Cum este forma strofică?</li> </ul>	<p>Elevii sunt atenți și se pregătesc pentru ascultare și verificare</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Cel mai răspândit și bogat gen al muzicii populare</li> <li>- Cu doina, balada și chiar cântecul de joc</li> <li>- Forma strofică este precisă cu versuri formate</li> </ul>	

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cum este ambitusul?</li> <li>- Dar ritmul?</li> <li>- Ce cuprinde tematica genului?</li> </ul>	<p>din 7-8 silabe</p> <p>Ambitusul este potrivit Ritmul este simplu dar cu accente expresive, potrivit textului Tematica cuprinde sfera de preocupări și trăiri ale tuturor vârstelor și categoriilor sociale în diferite ocazii</p>	
4. prezentarea materialului nou	<p>Elevii vor viziona un material în care se va cânta pe piesa „Huțulca” – cântec de origine ucraineană, asimilat de folclorul nostru, precizându-se că este un cântec de joc, din Suceava-Brodina și a fost cules de Ludovic Paceag</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Se va scrie titlul lecției pe tablă „<i>Cântecul de joc</i>”</li> <li>- Explică genul ce aparține muzicii populare: Cântecurile de joc, se întâlnesc adesea la petreceri, trecând cu ușurință de la cele cu text la cele instrumentale, adică jocul popular.</li> <li>- Trăsături: au un anumit ritm constant, cu accente puternice pentru a marca pașii; are formă strofică, pătrată, compus din patru rânduri melodice;</li> <li>- forma este adesea de tipul „strofă-refren” dar întâlnim și „rând melodic-refren”</li> <li>- De multe ori refrenul poate fi monosilabic: la-la Dansuri ca hațegana, hora, sârba etc. au o mare varietate în alternare formulelor ritmice impunând cântecelor multa vitalitate, expresivitate. Textele sunt adesea impregnate de umor, înveselind pe cei care le cântă.</li> <li>- Compozitorii români au cules și prelucrat cântecul popular cu măiestrie în lucrările lor de factură cultă precum sunt: G.Enescu, T.Brediceanu, D.Georgescu Kiriac, S.Drăgoi</li> </ul>	<p>Sunt mai întâi atenți la profesor și apoi repetă cu el.</p> <p>Copiii ascultă și notează</p>	
5. Aplicație pentru materialul nou	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Predarea cântecului „Huțulca”</li> <li>- Analiza cântecului se face cu elevii;</li> <li>- În ce măsură este scris</li> </ul>	<p>Ascultă explicațiile și scriu în caiete titlul melodiei noi răspunzând corect</p>	

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ce valori de note recunoașteți?</li> <li>- În ce tonalitate este scris și de ce?</li> <li>- Ce fel de semn de alterație este?</li> <li>- Ce reprezintă în cântec?</li> <li>- Profesor va intona cântecul pe note tactând măsura și apoi pe cuvinte</li> <li>- Va relua cântecul împreună cu clasa, individual și în grup.</li> <li>- <b>Vor viziona un material video, cum se dansează cântecul „Huțulca”, iar interpretarea va fi de această dată instrumental - „Huțulca” din Brodina interpretată de frații Reut.</b></li> </ul> <p>Vor învăța cântecul popular „<b>La cumătru lăudat</b>”, cântec satiric (pe cuvinte) – Basarabia, cules de Vas.Popovici.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Pune întrebări despre lecția nouă învățată</li> <li>- Vor audia piesa corală „Ana Lugojana” de I.Vidu, prelucrare din folclor;</li> <li>- Eleva Alexe Diana de la clasa a VIII-a „B”, va intona liedul „Dragu-mi-i mândro de tine...” de T.Brediceanu,</li> <li>- Vor recunoaște după audiție lucrări ale marilor compozitori români inspirate din folclorul muzical românesc.</li> <li>- precum și lucrări muzicale de factura cultă audiate în orele anterioare</li> </ul> <p>Se va anunța titlul lecției pentru ora următoare.</p>	<p>la întrebările puse.</p> <p>În măsură de doi timpi Optimi, pătrimi</p> <p>Constitutiv Reprezintă armura gamei Ascultă</p> <p>Elevii vor cânta cântecul pe note tactând măsura și apoi pe cuvinte</p> <p>Audiază frag. Din Rapsodia nr.1 de G.Enescu; <i>Dans țărănesc</i> a lui C.Dumitrescu; - Balada pentru vioară C.Porumbescu; - Cântecele interpretate de M.Tănase</p>	
--	--	--	--

**Tipologia teatrului popular zonal elaborată de către elevi**



## Exemplu de valorificare a metodei „Jurnalul cu dublă intrare”

<b>Jurnalul cu dublă intrare</b>  <b>CITATE</b>	<b>COMENTARIII</b> <b>GÎNDURI</b> <b>APRECIERI</b>	<b>ÎNTREBĂRI</b> <b>PENTRU</b> <b>PROFESOR</b>
<p style="text-align: center;">Jocurile cu măști N. Livescu</p> <p>„<i>Jocurile cu măștile din Moldova sunt obiceiuri arhaice, agrare și pastorale de tradiție multimilenară, ce au loc cu prilejul Anului Nou</i>”. (...) „<i>Se organizau în antichitate primăvara, când începeau muncile agricole, dar reforma calendarului roman din anul 46 î.e.n. fixează data de 1 ianuarie pentru începutul anului, în loc de 1 martie, și de atunci are loc mutarea obiceiurilor din primăvară în plină iarnă</i>”.</p> <p>„Măștile de Anul Nou, capră, cal, <a href="#">urs</a>, <a href="#">cerb</a>, berbec, țap, cocostârc, struți, moșnegi își au originea în îndepărtate rituri agrare și pastorale, rituri care au evoluat și s-au dezvoltat simultan cu riturile funerare și cultul morților strămoși.</p> <p>Constituite în alaiuri de capre, cerbi, țapi, berbeci, boi, struți, cocostârci, cai și urși, în sunetul tălângilor, al zurgălăilor, al fluierului și tobelor, măștile străbat și acum satele în ajunul și în ziua de Anul Nou, – amintind de serbările bahice și dionisiace din antichitatea greco-romană, ca și, în general, de toate vechile serbări de pretutindeni legate de cultul fertilității și fecundității.</p> <p>Referitor la aceste vechi obiceiuri, Mircea Eliade susține: «<i>Asemenea ceremonii sunt încă populare în Balcani, în România mai ales, în timpul celor 12 zile din Ajunul Crăciunului, până la Bobotează. La origine, acestea erau ceremonii în legătură cu întoarcerea periodică a morților și comportau tot felul de măști animale – cal, capră, urs (...)</i>» În continuare, același autor adaugă: «<i>Avem destule probe ale moștenirii păgâne, adică geto-dacice și dacoromane la români. Este de ajuns să te gândești la cultul morților și la mitologia funerară, la riturile agrare, la obiceiurile sezoniere, la credințele magice etc., care, se știe, persistă abia schimbate de la o religie la alta, timp de milenii.</i>»”</p>		

**Matrice de evaluare**

Matrice de evaluare a elevului \_\_\_\_\_

Clasa \_\_\_\_\_ Școala \_\_\_\_\_

Profesorul \_\_\_\_\_

competențe	Instrumente de evaluare					
	Proba orală	Proba practică	Portofoliu	Temă de lucru în clasă (interactivă)	Activitatea extracuriculară	Observarea sistematică a elevilor
<b>Cunoștințele etnoculturale</b>	×					×
<b>Interesul pentru cultură etnoartistică</b>		×	×			×
<b>Gândirea etnoculturală</b>				×		
<b>Activitatea etnoculturală</b>		×			×	×

## Anexa 10. Exemple de localități etnografice vizitate de către elevi



**Muzeul de Istorie Buhuși**

- situat pe strada Bradului nr. 16, Buhuși;
- înființat în anul 1977;
- funcționează în fostul conac al boierului Toader Buhuș, datând din secolul XVIII;
- în 1991, expoziția de istorie a fost reorganizată, iar colecțiile îmbogățite cu utilaje tehnice care să ilustreze istoria industriei textile din Buhuși: războaie de țesut, melița, roți de tors, cataloage cu mostre de stofa, costume naționale etc.



**Colecția de arta populara Preot Vasile Heisu**

- expusă în sediul Primăriei Răcăciuni, localizată pe bulevardul Stefan cel Mare nr. 42 din localitatea situată la cca. 25 km de municipiul Bacău;
- constituită pe parcursul mai multor decenii, de către preotul Vasile Heisu din Răcăciuni;
- cuprinde piese de port popular, textile de interior (scoarțe și ștergare), obiecte etnografice diverse și piese de arheologie din sate de pe Valea Siretului: Răcăciuni, Orbeni, Pâncești, Parava, Valea Seacă și Corbasca, de la sfârșitul secolului XIX și prima jumătate a secolului XX;



**Complexul Muzeal Paul Țărălungă din Prăjești**

- situat în comuna Prăjești, la 20 km de Bacău;
- deține aproximativ 3.000 de piese, grupate în șapte secții: geologie, paleontologie, arheologie, numismatică, etnografie, botanică și zoologie;
- pot fi văzute fosile de mamut (oase și dinți), descoperite în vechea albie a Siretului, obiecte de cult și fragmente de ceramică din cultura Cucuteni și epocile neoliticului și bronzului, mamifere și păsări autohtone rare (printre care acvila țipătoare și pasarea ogorului) impaiate, obiecte tradiționale din lemn și os, cu o vechime de două secole, precum și costume populare;





**Palatul Știrbei din Dârmanești**



**Podul de Piatra al lui Ștefan cel Mare**

- situat la kilometrul 24 de pe șoseaua Onești-Adjud, pe raza satului Negoiești, comuna Ștefan cel Mare;
- construit peste pârâul Gârbovana, din porunca lui Ștefan cel Mare, a costat, spune tradiția, "un kertic domnesc de 2000 oca sare"; de-a lungul timpului, a suferit transformări, adăugiri, refaceri;
- astăzi măsoară 14 m în lungime, 8 m în lățime, 11 m în înălțime, iar deschiderea boltii este de 5,80 m;
- este singurul pod din țară păstrat de pe timpul voievodului;

Imagini de teatralizare: „Ursul” de la Dărmănești





Anexa 12  
Imagini ale activității etnoartistice a profesorului L.Gavriliță

20.12.2013  
8:14 am - vineri decembrie 20, 2013

Serbare de Mos Craciun, la Colegiul "Ferdinand I" | Desteptarea

**Deșteptarea** PALAS MALL Iași NOILE COLECȚII SUNT AICI!

HOME Magazin Editia digitala Publica anunt Trimite informatii Bacaul vorbeste Rate car

### Serbare de Mos Craciun, la Colegiul "Ferdinand I"

Autor: Ovidiu Pauliuc | 19  
decembrie 2013 | 0



Elevii clasei a VI-a A de la Colegiul National "Ferdinand I" au fost protagonistii unei serbari speciale de sfârșit de an, desfasurate joi, chiar in sala de cursuri.

Sub coordonarea dirigintei Laura Gavrilita, copiii au cântat si au spus uraturi traditionale, au adus chiar si o varianta elaborata a dansului caprei in fata unei asistente numeroase, asezata ca la teatru, formata din parinti, bunici, matusi.

La final, si-a facut aparitia si Mos Craciun, care a fost darnic si a impartit cadouri copiilor, in timp ce diriginta Gavrilita le-a oferit si parintilor mici daruri.

**Mica publicitate**

Acum poti publica un anunt  
direct de pe site  
in editia tiparita a cotidianului  
**Deșteptarea**  
PLATA SE FACE CU CARDUL SAU CU PAYPAL

YouTube

NOUL  
Vino la  
BMW E  
Mă pînă un

Opinii

EDITORIAL

CONTRASENS



ECHIPA DE DANSURI LA REPETIȚIE – INSTRUCTOR PROFESOR LAURA GAVRILIȚĂ



ANSAMBLUL VOCAL CONDUS DE PROFESORUL LAURA GAVRILIȚĂ



## Scenarii ale pieselor montate în cadrul experimentului pedagogic

## Capra din Cozmești

**Capra.** Corpul este alcătuit din spice de stuf cusute pe o pânză groasă. Capul este de lemn, împodobit cu coarne naturale. Falca de jos este mobilă.

**Moșneagul.** Are haine bătrânești. În mână duce un băț.

**Baba.** Îmbracă haine femeiești bătrânești. Rolul acesteia este interpretat în travesti.

**Negustorul.** Poartă pelerină, șapcă. Are cârjă și coș.

**Doctorul.** Peste hainele obișnuite îmbracă un halat alb pe care este cusută o cruce mare. În mână are o trusă.

**Vânătorul.** Poartă haine verzi, de pădurar. Are pușcă. La brâu se încinge cu o centură de cartușe.

**Fluierarul.** Se îmbracă în haine comune.

*Moșneagul și baba:* Ța, Ța, Ța, căprițo, Ța, Ța, Ța, la munte, Ța! Ța, Ța, Ța, la iarbă verde, Unde lupul nu te vede!

*Moșneagul :*

Ța, Ța, Ța, căprițo, Ța, Că pun mâna pe nuia! Și nuiaua-i de cireș N-ai să știi pe und-să ieși! Ța, Ța, Ța, căprițo, Ța, Nu te da, nu te lăsa! Că de când te-am cumpărat Mult necaz tu ne-ai mai dat. Și cerând mereu la fân M-ai făcut un moș bătrân. Ța, Ța, Ța, căprițo, Ța, Ța, Ța, la munte, Ța!

Dar de când te-ai liniștit

Vânătorul te-a zărit,

Pușca la ochi a luat

Și pe tine te-a-mpușcat. *Vânătorul:* (Pune pușca la ochi și se face că trage). Pac!

*Moșneagul:*

Of, of, of! Omule, cu ce-am greșit

Capra de mi-ai omorât?

M-ai lăsat un om sărac,

Fără capră ce mă fac?

Capra noastră dădea lapte

Și mâneam noi doi cât șapte

Hai, bre babă, tu ce zici,

La vară mâncăm urzici?

*Baba:*

Încotro s-o apucăm?

N-avem ce să mai mâncăm.

Capra noastră dădea lapte

Și mâncam noi doi cât șapte.

*Vânătorul:*

Puteți să plângeți cât ați vrea!

Ce-ai cătat în iarba mea?

Hai, grăbiți-vă acum

Și vă căutați de drum!

*Negustorul:*

Ce vă târguiți așa, Vi s-a întâmplat ceva?

*Moșneagul:*

Mi-a ucis capra aici, Și-am rămas oameni calici.

*Negustorul:*

Bucurați-vă, îndată Eu v-o cumpăr așa moartă! Că sunt negustor de piei Și-mi trebuie blana ei! Spuneți câți lei vreți pe ea, Să-mi caut de treaba mea!

*Moșneagul:*

Două mii de lei să-mi dai Și-o baniță de mălai.

*Negustorul:*

Ceri prea mult. Eu îți dau o mie de lei Și-o baniță de mălai. Cer un doctor, meșter mare, Să puie capra-n picioare!

*Doctorul:*

Eu sunt doctor cu renume. Vreți un bine de la mine ?

*Negustorul:*

Da, domn' doctor!

Să-mi pui capra în picioare

Că eu nu pot ști ce are! Și ce cei să-mi spui îndată,

Că eu nu sunt rău de plată.

*Doctorul:*

Să vedem ce are capra,

Că apoi îți spun eu plata.

Capra nu e moartă,

Ci e leșinată.

Ce vrei, căpriță, apă?

Stai și-așteaptă!

Pâine?

N-am la mine!

Bomboane?

Nu ți-i foame?

Poate vrei un retevei?

Îți dau câte vrei!

Poate vrei un țap?

*Capra, la auzul ultimei întrebări, începe să se miște.*

*Toți:*

Am tot plâns și am oftat

Dar căprița s-a-ndreptat.

Ța, ța, ța, căpriță, ța,

Joacă și nu te muia!

Nu te-anina de podele

Că rămâi fără cordele!

Ța, ța, ța, la munte, ța,

Ța, ța, ța, căprițo, ța!

Anul Nou cu noroc

Și vin mult în poloboc!

La anul când venim,

Mai bogați să vă găsim!

## Ursul

*Personajele:*

**Ursul.** *Masca și corpul acestuia se confecționează din blană de oaie. Pe cap sunt aplicate diferite podoabe ca: hurmuz, oglinzi, beteală, ținte alămite, etc. Ursul are un hadarag. El este legat cu un lanț de care îl duce ursarul.*

**Ursarul.** *Poartă haine de culoare închisă. în picioare are cizme. Pe cap are căciulă neagră. Folosește o tobă.*

**Fluierarul.** *Are haine țărănești obișnuite. Fluierarul cântă melodia specifică la jocul ursului. Ursul ascultă mereu de indicațiile date de ursar prin strigături. Ursarul spune:*

Bună seara, gospodari!  
Venim cu ursul din deal,  
Să vă urăm sănătate,  
Mulți ani, mulți ani și bucate!  
Ursul nostru-i mare domn  
Și mereu, mereu i-i somn!  
Și dacă i-ai da sarmale,  
Ursul ți-a călca pe șale;  
Te-a mângâia pe obraz,  
Ca să uiți orice necaz!  
Dați-ne și un covrig;  
Ursului i-i tare frig!  
Hai, Gavriile, la pământ,  
Și ascultă-mă ce-ți cânt!  
Când erai mai mititel  
Tare erai fumuşel,  
Dar de când ai crescut mare,  
Mă dai jos de pe picioare!  
Te-ai făcut așa de rău,  
Că nu am ce-ți face eu;  
Da' eu tot nu m-oi lăsa,  
Cu bâta te-oi mângâia!  
Joacă, joacă, măi Gavriile,  
Că-ți dau pâine și măslinile;  
Joacă, joacă tropotit,  
Ca Frăsina la prășit!  
Astă noapte n-am dormit,  
Toată casa am lipit;  
Nici la noapte n-am să dorm,  
Ca să pun lutul pe horn,  
Căci se văd nuiielele  
Și mă râd muierile!  
Ia, mai saltă din suman,  
Ca Ileana la spital!  
Ea, când trece prin salon,  
Parcă trece un tractor  
Și când spune-o vorbuliță  
Zici că bate o meliță!  
Și cântă din frunzișoară,  
Ca și Borea de la Moară,  
Când dă drumul la făină  
Cu tărăță și neghină!  
Dar dac-apuci să-l cinstești,

**Bună dimineața de Moș Ajun**

Muzică de A. Podoleanu, I. Chirescu

Moderato

Bu-nă-di-mi-nea-ța la Moș

Bu-nă-di-mi-nea-ța la Moș, la Moș A-

jun Ne dați ori nu ne dați? Ne

-jun, la Moș A-jun! Ne dați, ori nu ne

dați ori nu ne dați? Ne dați, ne dați? -

dați? Ne dați, Ne dați ne dați? -

Am ve-nit și noi o-da-ță

La un an cu să-nă-ta-te, Dom-nul Sfânt să

Bună dimineața la Moș Ajun

Ne dați, ori nu ne dați?

Ne dați, ori nu ne dați?

Ne dați, ori nu ne dați?

Am venit și noi odată

La un an cu sănătate,

Domnul Sfânt să ne ajute

La covrigi și la nuci multe.



## Plugușorul strămoșesc din Bacăul românesc

Aho, aho, copii și frați,  
Stați puțin și nu mânați  
Și cuvântul mi-ascultați:

Am plecat să colindăm  
Pe la case să urăm,  
Plugușorului românesc  
Obiceiul strămoșesc.  
Vă urăm cum se cuvine  
Pentru anul care vine  
Holde mari  
Cu bobul des  
Și pe creste  
Și pe șes!

Câte mare în livezi  
Atâtea vite-n cirezi;  
Câtă apă în izvoare  
Atâta lapte-n șistare;

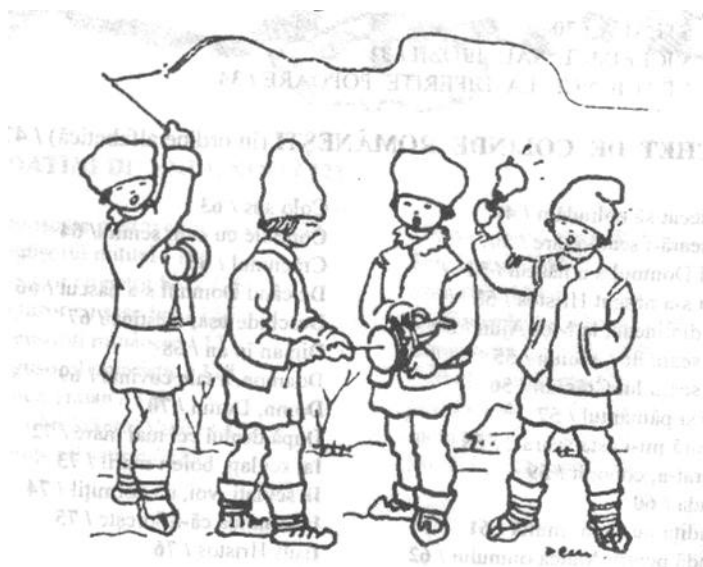
Să ne fie-ndestulată  
Casa toată!  
Țara toată!  
Ia mai mânați, măi flăcăi!  
Și strigați cu toții măi!  
Hăi, hai!

Că suntem înfrigurați  
Și cu daruri încărcăți  
Hăis... cea. Hăis...hăis.

Noi suntem de prin Bacău,  
De pe muntele Ceahlău,  
Unde brazii ne-amintesc,  
Obiceiul creștinesc  
Și e vremea, dragi părinți  
Să vă lăsăm fericiți,  
Mulți ani să trăiți,  
Mulți ani, fericiți!

Busuioc verde pe masă,  
Rămâi gazdă sănătoasă  
Anul Nou ce-ați așteptat  
Să vă fie îmbelșugat,  
Tot cu grâu și cu porumb,  
Dăruit de Domnul Sfânt.  
Hăis... cea. Hăis...hăis,

Busuioc verde pe jos,  
Rămâneți toți sănătoși.  
Casa să vă fie plină,  
De a cerului lumină,  
Ziua Sfântului Vasile,  
Să vă fie tot spre bine...  
Mulți ani să trăiți, Mulți ani, fericiți!



La anul și la mulți ani!

## Sorcove

Sorcova,  
Vesela,  
Să trăiți,  
Să-mbătrâniți  
Ca merii,  
Ca perii,  
În mijlocul primăverii;  
Ca vița de vie  
La Sfânta Mărie.  
Anul Nou ce vine,  
Cu zile senine  
Și cu sănătate  
Și cu spor la toate  
La anul și la mulți ani!

Sorcova  
Vesela,  
Să trăiți  
Să-mbătrâniți,  
Ca un măr,  
Ca un păr,  
Ca un fir  
De trandafir.  
Câte pietricele  
Atâtea mielușele;  
Câți bolovani  
Atâția cârlani;  
Câte cuie sunt pe casă,  
Atâția galbeni pe masă.

Sorcova,  
Vesela,  
Să trăiți,  
Să-mbătrâniți,  
Ca un măr,  
Ca un păr,  
Ca un fir de trandafir.  
Tare ca piatra,  
Iute ca săgeata,  
Tare ca fieru',  
Iute ca oțelu',  
La anii' și la mulți ani!



## DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, Gavriliță Laura, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

10.05.2016

\_\_\_\_\_

**Gavriliță Laura**

## CURRICULUM VITAE

### Curriculum vitae Europass



#### Informații personale

Nume / Prenume GAVRILITA LAURA  
Adresă(e) CALEA REPUBLICII,NR.1,SC.F,AP15 ,BACAU, JUD BACAU  
Telefon(oane) 0334421475 Mobil 0746207812  
Fax(uri) -  
E-mail(uri) laura\_pntl@yahoo.com  
Naționalitate(-tăți) romana  
Data nașterii 30.04.1979  
Sex feminin

#### Locul de muncă vizat / Domeniul ocupațional

-

#### Experiența profesională

Septembrie2001-pana in prezent

Perioada 2005 Colegiul National „Ferdinand I ” Bacau  
2004-2005-Liceul Teoretic „Spiru Haret” Moinesti  
2001-2004 Scoala „George Enescu” Moinesti  
Funcția sau postul ocupat Profesor Educatie Muzicala -titular

Activități și responsabilități principale	<p>Profesor coordonator de activitati cultural artistice;          Profesor metodist;          2015- Conferința științifică internațională jubiliară consacrată celor a 70 de ani de la fondarea Catedrei Slavistică, <i>Bălți, 2015</i>          2015- Conferința științifică națională cu participare internațională Știința în nordul republicii Moldova: <i>Realizări, Probleme, Perspective, Bălți</i>,          2014-Conferinta internationala “Turismul rural romanesc in contextul dezvoltarii durabile. Actualitate si perspective”, Vatra Dornei ;          2013-2014 -Participarea la proiectul „Prescolarii Duc Traditia Mai Departe” Bacau ;          2014-Participarea la concursul Interjudetean „Tinere Talente Bacaoane” Bacau ;          2013-Infintarea unui Ansamblu de dansuri populare „Hora” in cadrul Colegiului National „Ferdinand I ” Bacau;          2013- Participarea la festivalul muzical „Mihai Drambe” –Buhusi ,Jud. Bacau ;          2013-Profesor diriginte la clasa a VII a cu promovabilitate 100%de promovare la sfarsit de an scolar;          2002-2014-Participare la simpozioane si internationale,colaborari la diferite lucrari si publicatii;          2012-Simpozion Euroregional „ Satul –Emblema Romaniei in Uniunea Europeana” , editia a IV a, localitatea Hitiasi , Jud Timis;          2011-2013 „ Learning Europe by Arts –Comenius Multilateral Partnership” ;          2010- Colocviul National „Constantin Micu Stavila” , editia a III – Colaborator;          2007- Simpozion National „Interdisciplinaritatea- Conditia invatamantului modern” -„Formarea la preadolescenti a abilitatilor de cercetare si valorificare a folclorului muzical romanesc ” , editia a IV a ;          2005-Simpozion International „Interdisciplinaritatea- Conditia invatamantului modern” - „ <b>George Enescu, un Lucefar din Moldova</b>” , editia a III a;          2005-Simpozion national „<b>Rolul imaginii in comunicare</b>” -„Sufletul pamantului romanesc in legende” ;          2005-Simpozion Medodico-Stiintific, Nivel National -„Sus cortina copii ! ”          2004-2005-Participare la Concursul Interjudetean „Gymnasium”, Onesti, Jud. Bacau;          2004-Simpozion International „Interdisciplinaritatea- Conditia invatamantului modern” , editia a II a ;</p>
Numele și adresa angajatorului	Colegiul National „Ferdinand I ” Bacau ,str. George Bacovia, Nr.45
Tipul activității sau sectorul de activitate	Educatie
<b>Educație și formare</b>	<p>1997-2001 Absolventa a Universitatii de Stat a Artelor Chisinau Republica Moldova;          2001-2002 Masterand a Universitatii de Stat a Artelor Chisinau Republica Moldova;</p>

<p>Calificarea / diploma obținută</p>	<p>2003-obținerea definitivatului în învățământ ; 2007-obținerea gradului didactic II; în prezent doctorand la Universitatea de Stat „Alecu Russo” Bălți - Republica Moldova; cursuri de formare continuă și perfecționare a cadrului didactic; 2008-Alaiul datinilor și obiceiurilor de iarnă; 2008-Fonduri Structurale –dezvoltare instituțională; 2008-Scoala incluzivă- Școala Europeană; 2008-Proiectul „Fantasticul eliadesc în năvela La Tiganci” 2011-Pedagogia diversității și dificultățile de învățare 2012-Orișinea romilor-teorie legende,fapte; 2012-„Competențe Cheie TIC în Curriculum școlar”; 2013-Learning Europe by Arts-Proiect Comenius ; 2013-Festivalul Muzical Interjudețean „Mihai Drimbe” –editia XVII 2013-Le Grand Tour en Europe:art,paysage,jardins,creativitate,innovation;</p> <p>-diploma de studii superioare de licență-atestat; -certificat masterat; -certificat de acordare a definitivării în învățământ; -certificat de acordare a gradului didactic II; -diploma; -atestat de formare -atestat de formare -diploma -adeverință -adeverință -certificat -certificat -diploma -atestat de formare</p>
<p>Disciplinele principale studiate / competențe profesionale dobândite</p>	<p>Pedagogia muzicii</p>
<p>Numele și tipul instituției de învățământ / furnizorului de formare</p>	
<p>Nivelul în clasificarea națională sau internațională</p>	<p>(rubrică facultativă, vezi instrucțiunile)</p>
<p><b>Aptitudini și competențe personale</b></p>	
<p>Limba(i) maternă(e)</p>	<p><b>Precizați limba(ile) maternă(e)</b> limba română</p>
<p>Limba(i) străină(e) cunoscută(e)</p>	<p><b>Limba franceză</b> Limba engleză</p>

Autoevaluare  
Nivel european (\*)

**Limba**  
**Limba**

Înțelegere		Vorbire	Scriere
Ascultare		Citare	Participare la conversație
1	bine	foarte bine	bine
2	foarte bine	bine	bine

(\*) [Nivelul Cadrului European Comun de Referință Pentru Limbi Străine](#)

Competențe și abilități  
sociale

-aptitudini de comunicare,aptitudini specifice de munca si echipa  
-abilitati de prezentare și comunicare  
- consecventa, atitudine pozitiva  
-adaptabilitate rapida in insusirea de noi cunostinte si promovarea acestora  
-autodidact în dobandirea de noi cunostinte necesare dezvoltarii personale și profesionale  
- adaptare rapida la condiții de stress  
-deprinderea de a fi punctuala, responsabila  
- implicarea si sprijinirea colegilor in rezolvarea unor probleme  
- preocuparea de a fi permanent informata cu ceea ce apare nou in domeniu  
- sunt o persoană serioasa, dinamica, creativa, cu spirit de echipa.  
- am colaborat foarte bine cu toți colegii din Colegiul National „ Ferdinand I”, cu colegii din cadrul cercurilor metodice, din alte licee, dovedind ca sunt un foarte bun coechipier, ca ma pot integra usor într-un colectiv reusind sa organizez cu aportul colegilor manifestari educative la nivel local  
- disponibilitate pentru lucrul în echipa

Competențe și  
aptitudini  
organizatorice

- in prezent coordonez activitatile artistice la nivel Colegiului National „ Ferdinand I”, Bacau  
-coordonez Ansamblu de dansuri populare „Hora” ;  
-colaborare permanenta cu profesorii de educatie muzicala din judet;

Competențe și  
aptitudini tehnice

Competențe și  
aptitudini de utilizare a  
calculatorului

Cunoștințe foarte bune de utilizare a calculatorului ( Word, Excel)

Competențe și  
aptitudini artistice

pasiune muzica,design,calculator,organizarea activitatilor artistice, literatura;

Alte competențe și  
aptitudini

coordonator de activitati extracurriculare-cercetare stiintifica in folclor;  
spirit de echipa;  
spirit de observare;  
capacitate de organizare a timpului sarcinilor si alocului de munca;  
placere si abilitate de a invata lucruri noi, responsabilitate,ordine, corectitudine si reponsabilitate;  
-indeplinirea activitatilor zilnice conform R.O.I.