

**Ministerul Educației și Cercetării
Universitatea de Arte din Tg-Mureș
Școala doctorală**

**Rezumatul
tezei de doctorat**

Aspectele estetice și pedagogice ale musicalului

Îndrumător științific:

Prof. Univ dr. Habil Kékesi Kun Árpád, PhD,

Doctorand:

Strausz Imre-István

2015

CUPRINS

Introducere

I. Musicalul

I.1. Premisele și problemele stilistice și estetice de bază ale definiției musicalului

- a) Relația dintre formă și gen*
- b) Componente muzicale și proporția lor*
- c) Povestea, libretul*
- d) Dansul*
- e) Caractere, roluri*

I.1.2. Rolul polifuncțional și natura dramaturgică a muzicii în musical

I.1.2.1. Muzica, instrument al expresiei emoțiilor și sentimentelor

- a) Sunetul*
- b) Melodia*
- c) Ritmul*

I.1.2.2. Muzica, instrument al desfășurării acțiunii

- (a) Narațiunea ca povestire*
- (b) Dialogul*

I.2. Aspectele pedagogice ale musicalului – tipologia musicalului

I.2.1. Dezvoltarea competențelor și deprinderilor muzicale prin musical

I.2.2. Tipuri de musical în oglinda pregătirii muzicale a studenților actori, păpușari și coreografi

- a) Musical-basm*
- b) Musical de animație*
- c) Musical de dans*
- d) Musicaluri „destinate actorilor”*

II. Arta actorului muzical. Alternative pedagogice în pregătirea teatrală muzicală

II. 1. Importanța pregătirii teatrale muzicale în formarea actorilor

II. 2. Obiectivele și funcțiile pregătirii teatrale muzicale în educația teatrală

II.2.1. Sarcinile educației muzicale

II.2.2. Realizarea obiectivelor și sarcinilor prin diferite forme de activitate

II.3. Principii pedagogice – structura pedagogică alternativă a pregătirii teatrale muzicale în cadrul disciplinei cânt-muzică

(a) Exerciții creative de cânt și muzică (anul I.)

(b) Pregătiri pentru experiența practică a procesului creativ (anul II.)

(c) Studiu de rol (anul III.)

II.3.1. Aspectul de conținut al activității creative în teatrul muzical în oglinda rolului muzical

II.3.1.1. Premisele procesului creativ în lumina întâlnirii cu rolul muzical

(a) Misterul „ascultării”

(b) Universul închis al partiturii/Prelucrarea informațiilor muzicale

II. 3.1.2 Segmentul de analiză (detaliată) în procesul cunoașterii rolului muzical

III. Munca corepetitorului

III. 1. Corepetiția universitară

III. 2. Corepetiția orelor de dans

III. 2. 1 Corepetiția dansului clasic (baletului)

III. 2. 2 Corepetiția dansurilor de societate istorice

III. 2. 3 Corepetiția dansurilor scenice și de caracter

III.3. Corepetiția teatrală

Bibliografie

Lista partiturilor

Introducere

„Faptul că musicalul e mai mult decât suma ramurilor artistice tradiționale, se datorează în mod decisiv creativității, stilului de interpretare, regie sau coreografie al operelor, pregătirii complexe a artiștilor, dinamicii spectacolelor.”

(Miklós Tibor)

Prezenta teză explorează intersecțiunea unor domenii ca arta teatrală, arta muzicii și a dansului, analizând din perspectiva acestora aspectele estetice și pedagogice ale musicalului. Face acest lucru încercând în același timp, prin aplicarea diferitelor metode de cercetare, să prezinte diverse aspecte ale temei de cercetare: chestiuni de dramaturgie muzicală, cunoștințe estetice de bază și, nu în ultimul rând, experiențe personale. Pe lângă acestea, în contextul cunoștințelor muzicale teatrale, lucrarea consideră importante problemele pedagogice și munca corepetitorului legate de formarea rolului de musical. Totodată cercetează metode și tendințe de pedagogie muzicală care pot fi aplicate cu succes în educația creativă de cânt și muzică a actorilor, actorilor de teatru de animație, precum și a coreografilor.

Șirul de idei al tezei urmează deci orientarea pedagogică și cu caracter practic elaborată de-a lungul mai multor ani de activitate pedagogică. În acest context putem spune că temele tratate în capitolele care urmează încearcă să demonstreze constatările practice considerate importante de noi. Bineînțeles, trebuie să adăugăm la toate acestea că vom completa aportul muncii creative provenite din experiențele practice cu explicații teoretice. Scopul prezentei teze este deci crearea unei structuri pedagogice care pune în prim plan popularizarea mai largă a genului teatral muzical, aplicabilitatea sa în diferite domenii artistice (actorie, teatrul de animație, dansul), luând în considerare trăsăturile specifice și caracteristicile acestor domenii.

În zilele noastre musicalul este un gen teatral muzical care se bucură de un public tot mai numeros și care este prezent nu numai în repertoriul teatrelor dar și în planul de învățământ al instituțiilor de profil. Dacă însă ne gândim la ansamblul de posibilități oferite de acest gen, trebuie să constatăm că numărul scrierilor teoretice și al studiilor care tratează problemele specifice genului este deosebit de redus. În comparație cu alte genuri de teatru

muzical (operă, operetă etc.) s-au scris mult mai puține opere care analizează musicalul din perspectiva științei muzicii. Faptul se poate explica prin caracterul definitoriu al sentimentelor ambivalente și deseori adverse față de gen, atât din partea teoreticienilor muzicii clasice, cât și din partea profesioniștilor din teatrul muzical. Starea de fapt pare să fie susținută și de opinia generală conform căreia muzica ușoară – în cazul nostru musicalul – folosește un limbaj muzical care se concentrează inerent spre succes, show, vandabilitatea produsului și astfel nu are nimic în comun cu operele teatrale muzicale serioase. În acest context putem să constatăm deci că majoritatea scrierilor care se ocupă de acest gen sunt de popularizare, fiind puține acele lucrări care se ocupă – dincolo de istoria genului - și cu limbajul său muzical, stilurile sale sau structura sa interioară. Pornind de la această idee, scopul primului capitol al tezei noastre este identificarea unor chestiuni esențiale ale acestui teritoriu specific al culturii teatrale, analizarea lor, iar apoi formularea unor concluzii care pot fi folositoare în activitatea pedagogică și practică atât din punct de vedere estetic, cât și pedagogic.

I. Musicalul

Analizând structura muzicală a genurilor teatrale muzicale, trebuie să pornim de la tendințele unificatoare și în același timp de diversificare ale dezvoltării formale a musicalului. Toate acestea sunt importante pentru că diferențele stilistice ale genurilor teatrale muzicale și schimbările constante au influențat în mare măsură dezvoltarea genului. Pentru ca să putem analiza eficient paleta colorată a genului și să înțelegem structura sa complicată, trebuie să evidențiem câteva componente muzicale (structurale) și formale caracteristice complexității genului.

I.1. Premisele și problemele estetice și stilistice de bază ale definiției musicalului

a) Relația dintre formă și gen

Dacă pornim de la formă, trebuie să constatăm că ea se referă la totalitatea structurii muzicale care cuprinde toate componentele ce apar, se formează și se transformă în decursul procesului creator muzical. În timp ce principiul de construcție al formei este în primul rând ordinea orizontală și verticală a ideilor muzicale, precum și relația dintre ele, implicațiile și posibilitățile combinatorice, genul oferă cadrul în care toate aceste deziderate se pot manifesta. În acest sens relația estetică dintre formă și gen există într-o

tangență de condiționare reciprocă, în care forma artistică înseamnă opera însăși, ca totalitate. Mai precis totalitatea acelei opere în construcția căreia diferitele tipuri de expresie artistică au o importanță majoră. Dacă pornim de la premisa că musicalul folosește în compoziția sa muzicală (în realizarea formală) elemente stilistice ale diferitelor genuri teatrale muzicale (operă, revistă, burlesc, operetă, vaudeville etc.), putem să observăm un tip de *realizare formală muzicală integrativă* în cadrul genului. Acest lucru este interesant și pentru că procesul de integrare cauzează expresia dialecticii libertății și a ordinii. Libertatea este dată de integrarea diferitelor opere teatrale muzicale, în timp ce ordinea joacă un rol important în crearea limbajului, astfel că în interacțiunea perechii opuse se realizează tendința ce se va manifesta într-o anumită măsură în fiecare compoziție în parte. Toate acestea conduc deci la concluzia că musicalul este un gen liber din punct de vedere al formei, care urmărește asigurarea dezvoltării și reînnoirii continue a genului prin îmbinarea diferitelor elemente formale, în timp ce deschiderea sa asigură posibilitatea distanțării de constrângeri.

b) Componente muzicale și proporția lor

Față de teatrul dramatic, modelul comunicațional al teatrului muzical este îmbogățit cu elementul muzical. Astfel, următorul nivel al cercetării noastre se orientează către elementele și componentele muzicale. Dar înainte să ne adâncim în ideea de bază a temei propuse – componentele muzicale și proporția lor în musical – trebuie să clarificăm că în cele ce urmează vom lua în considerare acele „formațiuni” muzicale, elemente formale mai mari sau mai mici, care întrepătrund în general structura muzicală a genului. Astfel vom înțelege și calitatea sa estetică, deoarece „[...] studierea structurilor operei [...] ne poate da cheia înțelegerii aceluia sentiment estetic, care declanșează în noi, dar ne și oferă interpretarea schemei unui sentiment anume” (Umberto Eco, 1976: 176). Lucrarea identifică următoarele arii tematice ca obiecte ale investigației:

- uvertură
- uvertură clasică
- uvertură latentă
- uverturi scurte, de tip entrance
- prolog
- opening act
- intermezzouri muzicale scurte, părți melodramatice

- entrance
- cântece
- segmente muzicale conective
- ansambluri mari sau mici

c) Povestea, libretul

Libretul este elementul care conține materialul de text al operelor muzicale și de dans (balet), un text construit după anumite reguli dramaturgice. La fel ca în dramă, și în libret regăsim elementele din care se compune povestea: acțiune, relația spațiu-timp, caractere/ personaje, scene, dialoguri, monologuri etc. Atunci când vorbim despre libret în cazul operelor teatrale muzicale, este important să menționăm faptul relevant prin care libretele se deosebesc de textele dramatice clasice, și anume muzicalitatea, adică faptul că textul libretului trebuie să servească muzicalitatea. În concluzie, libretele operelor teatrale muzicale necesită transformarea textului astfel ca să se producă un corpus nou, cu un limbaj specific. Corelarea precisă a semnelor verbale (morfeme, sintagme și unitățile mai mari provenite din ele) cu semnele muzicale (caracteristicile notelor, pauzele etc.) este un principiu indispensabil al procesului de transformare. Aici ne gândim în primul rând la libretele operelor, în care relația dintre text și structura muzicală este de importanță maximă. Libretul este unul dintre cele mai importante elemente ale musicalului, care nu se bazează pe convențiile dramaturgice tradiționale, ci, în mod diferit, situațiile dramatice date vor forma și vor indica locul, caracterul și rolul cântecelor, al pieselor muzicale, oferind un caracter individual. „Libretiștii de musical au folosit de nenumărate ori materiale din literatura universală: comedii clasice, satiră, dramele sau romanele unor autori ca Shakespeare, Plautus, Voltaire, Nestroy, Dickens și Shaw sau operele epice sau dramatice ale unor contemporani precum Marcel Pagnol, Molnár Ferenc, Eugene O’Neill, Thornton Wilder [...]” (Miklós Tibor, 2002: 12).

d) Dansul

Când vorbim despre universul coreografic al musicalurilor, trebuie să constatăm că – la fel ca celelalte componente ale genului – și acest element arată a diversitate a posibilităților, mai precis acei factori variabili care se nasc din îmbinarea diferitelor stiluri de dans (clasic, balet, jazz, dans modern, step etc.). Subiectul dansului poate fi de natură narativă sau subiectivă, dar se poate manifesta și într-un stil total opus, formându-și și modelându-și

astfel propriul său univers unic. Șirul dinamic de mișcări, folosirea pe scară largă a spațiului (amplasarea unor formații în spațiu), complexitatea muzical-coreografică sunt totatătea elemente ale dansului de musical, care dincolo de universul vizual al dansului, presupun o pregătire complexă, precum și o flexibilitate din partea actorului și a dansatorului. Din punct de vedere muzical, fiecare moment dansant are propria sa structură muzicală precisă, definită de compozitor. Când vorbim despre structurare, ne gândim la acele unități structurale, care – dincolo de structura interioară a pieselor dansante – definesc în același timp și funcționalitatea (dramaturgică) în ansamblul piesei. În acest context merită menționat că elaborarea muzicală necesită o activitate componistică subordonată unui set de reguli foarte stricte, în care se îmbină competențe de coreografie, de stil și, nu în ultimul rând, competențe teatrale.

e) Caractere, roluri

Caracterele din musical sunt deosebit de complexe și colorate. Dacă pornim de la cine este „apt” pentru interpretarea rolurilor de musical, vom constata că interpretarea lor necesită o multilateralitate profesională avansată, atât în domeniul interpretării actricești cât și în domeniul abilităților de dansator și cântăreț. „Distribuirea rolurilor de musical înseamnă să ceri talent interpretativ universal de la actori. Actorii trebuie să știe să vorbească, să cânte să danseze, dar trebuie să se priceapă și la dans și acrobatică.” (Miklós Tibor, 2002: 12). Gama cerințelor fiind atât de complexă, rolurile solicită cunoștințe concentrate și creative din partea fiecărui interpret, astfel că, în cadrul învățământului instituționalizat trebuie asigurate condițiile dezvoltării și exersării acestor competențe.

I.1.2 Rolul polifuncțional și natura dramaturgică a muzicii în musical

Trebuie să căutăm ce rol are sau ce rol îndeplinește muzica în musical în sistemul mai larg de semnificații în care există și se dezvoltă genul. Răspunsul la întrebările de acest gen nu este simplu, dar este o parte indispensabilă a cercetării mai aprofundate a temei noastre. Prin investigația noastră încercăm să formulăm și să răspundem la întrebări care se referă, dincolo de componentele de estetică muzicală și cele emoționale și la construcția internă și implicațiile dintre structurile genului.

I.1.2.1 Muzica, instrument al expresiei emoțiilor și sentimentelor

Când vorbim despre relația dintre muzică și sentimente este important să stabilim că sistemul de relații se bazează pe o legătură bilaterală: emoțiile pot fi exprimate prin muzică, în timp ce muzica poate avea efecte emoționale, astfel că, datorită varietății, caracterului proteic și particularității semnificative, apare o structură intimă. Bilateralitatea oferă prilejul ca să studiem în procesul muzical nu numai efectul exercitat exclusiv asupra sentimentelor noastre pe cale emoțională (deși este important), ci mai ales structura interioară, organică în care se poate observa unicitatea fenomenelor muzicale primare care se nasc. Aceste cercetări intime au un rol decisiv din punct de vedere pedagogic. Nu numai datorită faptului că fac parte din munca intelectuală, dar și pentru că orice activitate creativă declanșează procese ale mecanismelor de cunoaștere, cercetare, descoperire.

a) Sunetul

În cercetarea sunetului ca element al expresiei sentimentelor, trebuie să pornim de la faptul că el este materia primă a oricărei opere muzicale, și prin caracteristicile sale (timbrul, înălțimea, intensitatea, durata) îndeplinește numeroase funcții. Trebuie să menționăm în continuare că în interpretarea noastră sunetul nu înseamnă doar calitatea vocală, de cânt, ci are un sens mai larg, cuprinzând și diferite efecte sonore, culise de sunet etc. În demersul nostru nu ne interesează deci definiția tehnică a sunetului, ci înțelegerea posibilităților sale (teatrale și muzicale) prin care dobândește rol dramaturgic și afinități capabile să exprime sentimente.

b) Melodia

Mai sus am spus despre sunet că este acel element al muzicalului, care, prin asumarea unor roluri diferite, este capabil să exprime afinități emoționale. La cele anterioare trebuie să adăugăm că melodia poate fi considerată aproape componentul central al muzicii. Dacă pornim de la formele muzicale, vom constata că melodia este forma de expresie cea mai mică dar și cea mai simplă, care devine un întreg complex datorită componentelor sale. Nu este vorba numai despre faptul că melodia e compusă dintr-un ansamblu de sunete înalte și joase, din contră, sistemul de relații dintre sunete este dat de un principiu logic definit într-un sistem de reguli interioare prin care melodia își alcătuiește caracterul și natura. Mișcările sale interioare sunt deci definite de o coeziune puternică în care evoluția sunetelor se produce într-un ansamblu sistematic.

c) Ritmul

Atunci când avem intenția de a cerceta reprezentarea internă a structurilor ritmice, pornim de la premisa generală că ritmul este fenomenul care întrepătrunde întregul proces de desfășurare al muzicii, fiind capabil de activizarea unor teritorii precum: organizarea structurilor cognitive, manifestată în crearea de forme muzicale (alternarea periodică a diferitelor unități formale), precum și crearea relațiilor afective responsabile pentru transmiterea sentimentelor. Ritmul este capabil deci, prin activitatea sa bipolară să creeze procese polifuncționale și de dramaturgie muzicală care au un rol important în structura creațiilor teatrale muzicale. Prin independența și vitalitatea sa primară creează o bază solidă în construcția operelor muzicale, dar caracterul său subtil și constitutiv atrage și alte elemente structurale precum: tempoul, dinamica, diferite formațiuni ritmice, care nuanțează și fac mai complexă osatura ritmică apărută inițial doar ca pilon de susținere al structurii.

I.2.2. Muzica, instrument al desfășurării acțiunii

Când vorbim despre polifuncționalitatea muzicii, care joacă un rol în proiecția acțiunii, trebuie să pornim de la definiția noțiunii de acțiune în prezentul demers.

(1) În primul rând ne ocupăm de relatarea acțiunii, și de posibilitatea reprezentării acțiunii. După cum știm, în reprezentarea scenică există două soluții formale pentru relatarea acțiunii: forma directă și cea indirectă. În timp ce în primul caz vedem în întregime desfășurarea acțiunii, în cea de-a doua acțiunea este relatată de personaje. În cazul soluției formale indirecte teatrul muzical folosește ca instrumente părțile muzicale declamative, recitative, arsenalul de cântece al personajelor (solouri, duete) pentru proiecția acțiunii sau dezvoltarea situației. Un alt aspect al soluției formale este cel direct, în care ni se arată în întregime desfășurarea acțiunii. În creațiile teatrale muzicale, această posibilitate este aplicată mai ales prin materialul muzical al părților de dans, deoarece, în lipsa textului, desfășurarea acțiunii se realizează prin atmosfera materialului muzical și compoziția coreografică.

(2) Un alt aspect strâns legat de acțiune este dezvoltarea muzicală a liniilor de acțiune ale personajelor principale și secundare, care au un rol important și în avansarea acțiunii. Din punct de vedere muzical asta înseamnă că unele cântece, arii etc. devin tot mai bogate și nuanțate în decursul evoluției dramaturgice. Dacă am urmări istoria dezvoltării materialului de piese muzicale ale unui personaj (de la prima intrare până la

ultima piesă muzicală), am găsi multe lucruri interesante, deoarece locul, funcția, atmosfera cântecelor evoluează și se dezvoltă împreună cu universul emoțional al rolului.

(a) Narațiunea ca povestire

Presupunând că narațiunea este un tip de comunicare în centrul căreia se află relatarea unei povești, naratorul poate fi considerat un fel de subiect vorbitor al cărui stiluri de enunț creează diferite tipuri. Acest lucru este interesant pentru noi și fiindcă operele teatrale muzicale, printre ele și musicalul aplică metoda narațiunii pentru relatarea poveștii sau pentru crearea unor sentimente sau elemente de atmosferă. Demersul nostru aplică tipologia naratorială a lui Gerard Genette, care identifică două tipuri de bază: „1. naratorul nu participă la povestea relatată 2. naratorul este un personaj în povestea relatată ” (Maár Judit, 1995: 32).

(b) Dialogul

Opusul narațiunii, dialogul aplică o altă atitudine de comunicare, identificată în relațiile de comunicare. „În narațiune accentul este pe istoria relatată, pe conținutul comunicării și nu pe relația comunicativă dintre narator și receptor. În dialog însă relația comunicativă dintre subiecții vorbitori este primordială, la fel și faptul că participanții la dialog sunt toți activi.” (Maár Judit, 1995: 36). Se înțelege deci, că cea mai importantă condiție a realizării dialogului este fluxul dus-întors al mesajului între parteneri. Acesta este un factor important și pentru că dialogul se încarcă cu funcții de creator de poveste și de eveniment. Pe bună dreptate, dialogul poate fi numit acel instrument al evoluției acțiunii care se manifestă nu numai în transmiterea informației, ci are un rol important și în crearea unor situații.

I. 2. Aspectele pedagogice ale musicalului – tipologia musicalului

Punctul zero al demersul nostru a fost până acum structurarea internă a musicalului. În cele ce urmează vom cerceta aspectele pedagogice ale genului în oglinda pregătirii muzicale a actorului (cântărețului). Scopul prezentei teze este crearea unei structuri pedagogice care pune în prim plan popularizarea mai largă a genului teatral muzical, aplicabilitatea sa în diferite domenii artistice (actorie, teatrul de animație, dansul), luând în considerare trăsăturile specifice și caracteristicile acestor domenii. Ca urmare vom explora această idee luând în considerare două considerente importante, și anume, pornind de la obiectivele pedagogice care se remarcă prin pregătirea muzicală teatrală a actorului (cântăreț).

Încercăm totodată să enumerăm câteva tipuri disponibile de musical, care se remarcă în primul rând prin aspectul lor pedagogic. În stabilirea sistemului tipologic nu intenționăm să enumerăm categorii cronologice din istoria genului, ne interesează mai mult aspectul educativ și sunt importante laturile pedagogice, astfel că vom orienta demersul nostru în această direcție.

I.2.1. Dezvoltarea competențelor și deprinderilor muzicale prin musical

În vederea eficienței trebuie să cunoaștem aptitudinile muzicale individuale ale actorilor (cântăreților) și să organizăm scenariul activităților viitoare pornind de la ele, deoarece munca noastră va avea rezultate doar după o perioadă lungă de activități organizate consecvent (continuitate, sistematicitate și gradare). Am conceput dezvoltarea aptitudinilor și competențelor definite de tematică prin activizarea următoarelor domenii:

- *Dezvoltarea aptitudinilor ritmice*
- *Dezvoltarea aptitudinilor melodice și de cânt*
- *Dezvoltarea imaginației reproductive: a) manipulare muzicală, b) improvizație*

I.2.2. Tipuri de musical în oglinda pregătirii muzicale a studenților actori, păpușari și coreografi

La fel ca în toate genurile muzicale, și între musicaluri există diferențe calitative. Care ar fi principiile de categorizare? Vom răspunde luând în considerare care sunt tipurile de musical care pot ajuta cel mai bine educația muzicală la diferite specializări. Prin urmare vom prezenta șase tipuri care s-au dovedit potrivite pentru educația teatrală muzicală a specialităților amintite mai sus.

a) Musical-basm

Musicalul-basm cuprinde grupul de compoziții muzicale bazate pe diferite povești, scrise mai ales (dar nu exclusiv) pentru distracția copiilor. Din punct de vedere pedagogic este potrivit pentru educația muzicală a studenților actori și a actorilor de animație. Scopul pedagogic în acest caz este jocul, disponibilitatea pentru joc și pentru interpretarea caracterelor complexe care se regăsesc în mare măsură în musicalurile-basm.

b) Musicalul de animație

Față de musicalul-basm, musicalul de animație nu prelucrează povești în sensul clasic, ci tratează mult mai liber alegerea textului de pornire, iar astfel posibilitățile sale se

multiplică. E important să menționăm că în cazul musicalului de animație – în mod diferit de opera de animație în care sunt pe scenă simultan actorul păpușar, păpușa și cântărețul de operă – aici este vorba de producția comună a actorului și a păpușii atât în sens muzical cât și în sens dramatic.

c) Musical de dans

Când vorbim despre musicalul de dans ne referim la arsenalul de musicaluri disponibile ca posibilitate alternativă în educația muzicală a studenților de la specializarea coreografie. Trebuie să adăugăm că în acest caz nu ne concentrăm asupra dezvoltării aptitudinilor vocale, de cântăreț, ci asupra dansului, ca element vital al specializării coreografice. În acest sens vom recurge la musicaluri care pot fi integrate cu succes în pregătirea teatrală muzicală a studenților dansatori, atât în domeniul vocal cât și cel al mișcării. Un exemplu excelent în acest sens este musicalul *Cats (Pisici)*, care, datorită naturii sale și a diversității universului său de mișcare, a bogăției melodice și ritmice, este adecvat activității pedagogice.

d) Musicaluri „destinate actorilor” (adaptări biografice, de romane, operă musical etc.)

Musicalurile „destinate actorilor” sau „actor-friendly” sunt tipuri de musical ca: adaptări biografice, adaptări de romane, musicaluri-operă etc. Este justificată întrebarea de ce le numim pe toate „destinate actorilor”, de vreme ce au structuri unice bine definite. Răspunsul nostru se bazează pe constatarea că aceste opere au un material dramatic și o complexitate de roluri prin care devin adecvate pentru aplicarea în educația teatrală muzicală a studenților actori.

II. Arta actorului muzical. Alternative pedagogice în pregătirea teatrală muzicală

În capitolul precedent ne-am ocupat de componentele structurale ale musicalului care se concentrează asupra structurilor interioare ale genului. În cele ce urmează vom trata tematica relației dintre studenții actori, păpușari, coreografi și muzică, luând în considerare obiectivele pedagogice importante în practica pedagogică și educația artistică.

II.1. Importanța pregătirii muzicale teatrale în formarea actorilor

Ca să putem studia cu succes rolul și importanța educației teatrale muzicale în pregătirea actorilor, trebuie să-i înțelegem structura, funcționarea și efectul exercitat asupra diferitelor domenii artistice. Trebuie să ne ocupăm de acel segment al acestei arii tematice vaste și abordabile din mai multe perspective, care delimitează precis locul, rolul și importanța educației teatrale muzicale în pregătirea actorilor.

Luând în considerare profilul educațional al Universității de Arte din Tg-Mureș, putem să spunem că structura sa de educație artistică se concentrează în primul rând pe pregătirea actorilor dramatici, definind în acest sens imaginea și obiectivele de bază ale programului nostru educațional. Educația teatrală muzicală desfășurată în acest cadru se realizează în cadrul disciplinelor specifice (cânt, arta actorului, arta actorului muzical, dans), luând în considerare: direcția și principiile de bază ale educației instituționale; evoluția disciplinei și a fundalului științific al disciplinei; toate „fenomenele”, schimbările care influențează dezvoltarea teatrului muzical în diferite domenii ale artei teatrale. Pe cât este de important să accentuăm necesitatea educației teatrale muzicale în procesul de educație, este la fel de necesar să arătăm rolul său. Dacă pornim de la constatarea că locul educației teatrale muzicale se construiește pe formele educaționale și organizatorice de tip disciplinar, atunci rolul său principal este predarea sistematică și aprofundată a disciplinei. Disciplinele (arta actorului muzical, cânt, dans) creează – pe baza unor principii pedagogice bine definite – posibilități pentru exersarea activității creative teatrale muzicale, pentru descoperirea potențialului pedagogic, pentru crearea unei culturi teatrale muzicale și pentru însușirea tehnicilor scenice de bază ale teatrului muzical.

II.2. Obiectivele și funcțiile pregătirii teatrale muzicale în educația teatrală

Scopul principal al educației teatrale muzicale este ca studentul să aplice activ și coerent materialul cognitiv însușit (în cadrul diferitelor discipline) în activități scenice creative ulterioare din domeniul teatrului muzical. În cele ce urmează ne vom concentra asupra

unor obiective, sarcini și activități care ajută realizarea lor în cadrul educației teatrale muzicale.

II.2.1. Obiectivele educației muzicale

Când vorbim despre obiectivele educației teatrale muzicale, trebuie să menționăm componentele importante care constituie terenul acivității pedagogice fertile în educația teatrală muzicală a studenților actori, păpușari sau coreografi. În acest context, aceste activități sunt studii care vor ajuta desfășurarea muncii (scenice) ulterioare. În cele ce urmează vom încerca să facem o trecere în revistă a tipurilor de obiective indispensabile în creația teatrală muzicală:

- *Dezvoltarea auzului*
- *Dezvoltarea planificată a aptitudinilor și competențelor muzicale*
- *Obiectivele comunicării de cunoștințe muzicale*
- *Experiența muncii pe baza instrucțiilor regizorale*
- *Cunoașterea genurilor teatrale muzicale*
- *Experiența fazelor creației teatrale muzicale de la lectură până la spectacol*
- *Munca cu partenerul*

II.2.2. Realizarea obiectivelor și sarcinilor prin diferite forme de activitate

Formele de activitate sunt acele componente ale procesului educațional cu care studentul se întâlnește zilnic în cadrul muncii sale. Activitățile constituie o pregătire, sunt o posibilitate de exercițiu permanent al muncii scenice creative. Planificarea și organizarea activităților este sarcina pedagogului, prin el se realizează și se materializează scopul activității. Avem în vedere activități ca:

- *Antrenament vocal și de cânt sistematic*
- *Armonizarea conștientă a mișcării cu cântul*
- *Dezvoltarea capacităților de improvizație muzicală și scenică*
- *Audiție muzicală*

II. 3. Principii pedagogice – structura pedagogică alternativă a pregătirii teatrale muzicale în cadrul disciplinei cânt-muzică¹

Capitolul precedent al lucrării a prezentat deja sistemul de relații care formulează și caracterizează locul, rolul și funcțiile principale ale educației teatrale muzicale în cadrul sistemului de educație. Titlul acestui subcapitol însă face aluzie la cadrul structural și disciplinar (cânt) în care se materializează, se realizează educația teatrală muzicală definită de noi mai sus. Dacă pornim de la premisa că în cadrul educației teatrale ne străduim să pregătim actori cu o cultură profesională modernă, gata pentru executarea diferitelor activități scenice², atunci rezultă clar că întrebarea PE CINE? se materializează în orientarea profesională. Adică în profilul profesional al claselor participante în structura educațională dată. Cunoașterea acestor date devine importantă în activitatea noastră pedagogică deoarece în domeniile vizate (clasele cu diferite profiluri profesionale) conținutul materialului educațional trebuie selectat diferențiat. Prin urmare, în procesul organizării conținuturilor pentru clasele amintite, realizate prin selecția materialului de predat (CE?), principiul luării în considerare a caracteristicilor specifice specializării este unul esențial. Din toate acestea reiese că orientarea profesională va influența în mare măsură aspectele alegerii materialului educațional. După conștientizarea acestor principii și a conținuturilor prin care dorim realizarea lor, trebuie să răspundem la întrebarea: cu ce metode (CUM?) dorim să realizăm eficiența muncii noastre. Strategiile educaționale sunt participanții permanenți, componentele pe care pedagogul le definește pentru realizarea unor scopuri diferite. Din aceste idei este evident că procesul educațional este deosebit de complex și are multe componente, dar credem că, în vederea eficienței activității noastre, cercetarea lor este importantă. Deoarece scopul lucrării noastre nu este tratarea obiectivelor didactice ale procesului educațional, ne vom concentra ideile asupra aspectului de conținut al disciplinei amintite, adică asupra alternativelor pedagogice posibile în cadrul disciplinei.

¹ În planul de învățământ al Universității de Arte din Tg-Mureș, disciplina apare doar cu denumirea *cânt*. Din perspectiva temei tratate de noi am adăugat un component considerat important, care este *muzica*. Am considerat necesară această intervenție, deoarece în programul pedagogic elaborat de noi nu vedem predarea cântului în cadrul educațional tradițional, ci îi oferim o interpretare mai largă în care au rol și alte elemente complementare (mișcare, actorie etc.)

² „[...]La specializarea artele spectacolului (actorie, regie, păpuși și marionete, coreografie) obiectivul studiilor de licență constă în formarea unor regizori și actori de valoare, cu o cultură teatrală adecvată, pregătiți pentru a regiza spectacole teatrale și de a interpreta roluri în spectacole teatrale, muzicale, de animație, de televiziune și în filme. Se urmărește cultivarea talentului studenților, formarea personalității lor artistice, dezvoltarea mijloacelor lor expresive. Se asigură însușirea unei culturi teatrale și intelectuale adecvate cerințelor creației scenice.” (<http://www.uat.ro/despre-universitate/misiunea-universitatii.html>, data accesării: 20 noiembrie 2015).

Tabelul următor arată, în spiritul celor enunțate mai sus, cum am conceput structura disciplinei amintite:

<i>An</i>	<i>Denumire de conținut</i>	<i>Semestru</i>	<i>Competențe de bază</i>
I.	Cânt-muzică /creativ	Muzica corporală Muzica obiectelor	✓ perspicacitatea față de experiența muzicală
II.	Pregătiri Experiența practică a procesului creativ	Activitate de canto și muzică instrumentală –interpretare	✓ capacități de interpretare cânt ✓ folosirea corpului ca instrument muzical ✓ capacități de expresie muzicală
III.	Studiu de rol	Studiu de rol muzical Opere de anvergură	✓ capacități de interpretare muzicală instrumentală și vocală ✓ dezvoltarea unui limbaj de expresie teatrală și muzicală

(a) Exerciții creative de cânt și muzică (anul I.)

În definirea exercițiilor creative de cânt și muzică ca material de studiu pentru anul I. ne-am inspirat din gândirea pedagogică a lui József Ruszt: „Fiecare pedagog care se respectă cunoaște dilema începuturilor. Chiar și cele mai simple lucruri pot fi predate doar dacă pedagogul îi cunoaștem pe cei pe care îi învățăm... [...]”(Ruszt, 2011: 168). Pe baza acestui principiu anul I. de studiu este definit ca terenul cunoașterii, al introducerii, al experienței jocului dezinvolt în cadrul disciplinei de cânt-muzică. Rezultând din cele de mai sus am definit următoarele obiective referitoare la disciplină:

- ✓ activarea dorinței creatoare individuale și de grup
- ✓ dezvoltarea nevoii de gândire creativă
- ✓ cunoașterea dinamicii individuale și de grup
- ✓ dezvoltarea puterii de concentrare
- ✓ dezvoltarea capacității de improvizație
- ✓ experiența construcției și structurării conștiente prin diferite forme de activitate
- ✓ elaborarea unui limbaj scenic și muzical
- ✓ conectarea tehnicilor de vorbire, muzicale și de mișcare
- ✓ folosirea corpului ca instrument muzical

(b) Pregătiri pentru experiența practică a procesului creativ (anul II.)

În cea de-a doua etapă a perioadei de pregătire am desemnat ca obiectiv experiența practică a procesului creativ. Prin asta înțelegem continuarea activităților muzicale din anul I. într-un cadru muzical mai concret. O variantă posibilă a experienței practice este participarea la jocul în „orchestră”. Trezirea motivației pentru interpretarea muzicală a studenților este un aspect al procesului pedagogic care trebuie să îndeplinească un rol important în orice activitate muzicală. În acest sens încercăm să elaborăm forme de activitate în care motivația de a face muzică va deveni una interioară. O variantă posibilă este ca studentul să aibă experiența proprie a esenței interpretării muzicale. Punctul de pornire al gândirii noastre în acest sens este o idee formulată de Murray Schafer: „[...] sunetul creează experiență muzicală trăită doar pentru cineva care creează el însuși sunete muzicale, va învăța ceva din muzică doar cel ce face muzică într-un fel sau altul” (Schafer, 1972: 5).

(c) Studiu de rol (anul III.)

În ultima etapă a ciclului educațional ajungem la „experimentarea” muncii cu rolul muzical. Obiectivele acestei etape necesită o corelare interdisciplinară cu obiectivele disciplinei arta actorului. Avem în vedere obiective ca:

- ✓ dezvoltarea gândirii în situații scenice prin coerența muzicii
- ✓ descoperirea mijloacelor proprii de expresie actoricească în interpretarea unui cântec
- ✓ analiza rolului scenic etc.

Esența acestei etape de pregătire este cunoașterea diferitelor tipuri de metode analitice, apoi folosirea lor activă în procesul elaborării rolului. Directiva etapei este aplicarea conștientă a exercițiilor teatrale însușite până acum (comunicarea conținuturilor muzicale, gândire muzicală, descoperirea legăturilor), precum și în dezvoltarea gândirii individuale independente.

II.3.1. Aspectul de conținut al activității creative în teatrul muzical în oglinda rolului muzical

Elaborarea procesului scenic, formarea și elaborarea rolului se încarcă cu aspecte diferite în teatrul dramatic și cel muzical. Demersul nostru se concentrează asupra fenomenului îmbinării strânse, a apariției simultane organice a teatrului și muzicii în cadrul genului teatral muzical tratat (musicalul), și efectul său asupra procesului elaborării imaginii rolului

muzical. Deoarece tema a desemnat musicalul ca gen teatral muzical drept punct de pornire al demersului științific, în ele ce urmează vom interpreta procesul de creația al actorului – direcționat în primul rând către formarea rolului – în mediul acestui gen. Vom face acest lucru prin direcționarea investigației noastre către formularea experiențelor practice adunate, și încercăm să cuprindem segmentele considerate importante pentru munca noastră ale temei tratate din perspectiva muzicii.

II.3.1.1 Premisele procesului creativ în lumina întâlnirii cu rolul muzical

Atunci când desemnăm ca punct de plecare în studiul rolului muzical cunoștințele și aptitudinile profesionale, este important să menționăm că vorbim despre acea etapă a procesul creativ (repetițiile) în care, în urma analizei, se definește ca origo căutarea imanenței, existența esențială a lucrurilor, crearea deschiderii față de impulsurile creative. Iar directiva acestei etape este: să se cunoască din perspectiva muzicală aspectele emoționale și intelectuale „închise în partitură” ale rolului, valorificând acele cunoștințe și deprinderi pe care studentul le-a acumulat în decursul diverselor studii. Ne gândim la: comunicare de conținuturi muzicale, gândire muzicală, descoperirea legăturilor practice etc. În acest punct al lucrării noastre încercăm să identificăm tipuri de exerciții care joacă un rol important în munca actorului cu muzica.

(a) Misterul „ascultării”

Ideea cuprinsă în titlul acestui subcapitol ar putea să pară ciudată, dar din perspectiva teatrului muzical poate fi definită ca o perspectivă esențială. Cu atât mai mult cu cât, în mod diferit de piesele dramatice, cele muzicale își formulează profilul prin intermediul muzicii, iar cheia înțelegerii muzicii, ascultarea are un rol important în actul observării spectacolului. Din punct de vedere didactic și pedagogic acest lucru presupune ca în procesul materialului care urmează studiat (în cazul nostru descoperirea unui cântec, impulsivarea studentului către descoperire) trebuie să ne propunem obiective și forme de activitate care prezintă domeniul respectiv într-un aspect cât mai variat. Avem în vedere forme precum:

- ✓ formarea rolului prin sarcini diferențiate
- ✓ activarea cunoștințelor dobândite în alte domenii în activitatea dramatică
- ✓ activarea experimentului ca metodă creativă
- ✓ crearea posibilității de auto-exprimare

(b) Universul închis al partiturii – Prelucrarea informațiilor muzicale

O altă latură a procesului de cunoaștere, care încearcă să deslușească din perspectiva structurii muzicale acele tendințe și evenimente muzicale prin care se pot cerceta diferite aspecte ale rolului „închis în partitură”, constă în prelucrarea informațiilor muzicale. Este justificată întrebarea: de ce are nevoie actorul de toate acestea? Nu este de ajuns informația verbală? Răspundem – în mod neconvențional – printr-o nouă întrebare: oare actorul trebuie să cunoască toate informațiile cuprinse în libret? Și trebuie să le interpreteze pe toate la rând în procesul muncii sale creatoare? Din acest cuplu de „întrebare-răspuns” se observă clar că este nevoie de interpretare, căci în numeroase cazuri partitura conține informații esențiale care pot avea o contribuție considerabilă la elaborarea ulterioară a rolului.

II.3.1.2. Segmentul de analiză (detaliată) în procesul cunoașterii rolului muzical

În vederea continuării analizei procesului creativ vom încerca să parcurgem unele aspecte diferențiate care au ca directivă să definească cunoașterea mai aprofundată a rolului în creațiile teatrale muzicale. Putem defini deci cercetarea următoarelor domenii:

- ✓ Caractere, roluri și tipuri de voce în genul musicalului
- ✓ Aspectele formării rolului muzical prin folosirea activității vocale

III. Munca corepetitorului

În ultimul capitol al tezei propunem cunoașterea unui domeniu care are legături strânse cu gândirea teatrală muzicală prezentată în prealabil: munca corepetitorului. În acest capitol vom încerca să adunăm toate sarcinile, activitățile pedagogice care aparțin de munca corepetitorului.

III.1. Corepetiția universitară

Ca să fim în măsură să cercetăm activitatea de corepetiție universitară, trebuie să-i cunoaștem structura specifică și modul de funcționare. Activitatea de corepetiție este o parte organică a educației teatrale muzicale. Studentul poate să-și însușească în cadrul acestei activități soluțiile tehnice și procedeele pe care le poate valorifica în procesul creației teatrale muzicale. Se pun bazele, fundația pentru cunoașterea mecanismelor și legilor procesului de creație teatrală muzicală. Transparența procesului pedagogic, defalcarea activității clarifică structura ramificată și nu rareori complicată a muncii:

- Faza de analiză
- Faza de orientare
- Perioada de pregătire
- Aprofundare, perioada dezvoltării

III.2. Corepetiția orelor de dans

Până acum ne-am ocupat de acele aspecte al activității de corepetiție, care s-au referit la diferitele etape ale corepetiției actorului (cântărețului), dar dacă cercetăm în continuare arsenalul colorat al acestei activități, trebuie să amintim neapărat, chiar dacă succint, corepetiția orelor de dans.

Disponem de o literatură de specialitate (descriere metodologică) considerabil limitată a corepetiției orelor de dans. Acest lucru se poate explica prin faptul că, pe când corepetiția instrumentală și vocală este cuprinsă oarecum în educația universitară, corepetiția muzicală a dansului lipsește ca domeniu de specialitate, cu toate că este indispensabilă în educația și pregătirea dansatorilor. Trebuie însă să adăugăm că această lipsă nu se datorează numai structurării procesului educațional dar și vitalității și unicității acestei activități. Deoarece elaborarea și planificarea corepetiției dansului necesită de la specialist o formă de activitate individuală (dependentă în mare măsură de factorii calitativi ai programului cadrului didactic), e foarte greu de constrâns într-un sistem unificat de

categorii. Specificul caracteristic corepetiției muzicale a dansului este determinat în primul rând de metodele bine structurate ale diferitelor școli de dans (Vaganova, Cecchetti, etc.), iar în al doilea rând de personalitatea și metodele profesorului de dans.

III.2.1. Corepetiția dansului clasic (baletului)

Ora de balet tradițională are o structură precisă, consecventă și bine gândită, compusă din componente planificate conștiente precum: distribuția ritmică a exercițiului, caracterul și, nu în ultimul rând, dificultatea exercițiului. Înainte de cercetarea mai amănunțită a efectului acestor componente asupra activității de corepetiție, considerăm că este importantă prezentarea unor noțiuni de bază care au legături strânse nu numai cu tema, dar sunt totodată expresii ale educației de balet clasic. Cunoașterea lor este indispensabilă în desfășurarea activității de corepetiție. În acest context demersul nostru consideră ca puncte de pornire următoarele domenii:

- *Bara și exercițiile la bară*
- *Exerciții de sală*
- *Noțiunea preparării*
- *Cum să numărăm?*

III.2.2. Corepetiția dansurilor de societate istorice

Studierea dansurilor de societate istorice este o etapă indispensabilă a practicii scenice atât pentru studenții actori cât și pentru cei de la specializarea coreografie. Munca în această temă creează prilejul pentru exersarea stilurilor (în diferite piese), pentru dezvoltarea gustului, precum și pentru cunoașterea caracteristicilor diferitelor epoci. În acest punct al investigației noastre încercăm să demonstrăm pe scurt paleta colorată care compune universul dansurilor de societate istorice.

III.2.3. Corepetiția dansurilor scenice și de caracter

Dacă ne apropiem din perspectiva muncii noastre de categoriile de dans definite mai sus, putem spune că rolul și funcționalitatea dansurilor scenice și de caracter se manifestă mai mult în educația studenților de la specializările de actorie și teatru de păpuși. Pentru noi însă nu este importantă atât poziția dansurilor în procesul pedagogic, cât organizarea lor internă, adică dansurile cuprinse în categoriile amintite mai sus, și ce înseamnă ele pentru munca specialistului.

III.3. Corepetiția teatrală

Corepetiția teatrală se întâmplă într-un alt format, diferit de corepetiția universitară. Are mult mai multe ramificații, deoarece, dincolo de trupă, specialistul trebuie să cunoască și regizorul, dirijorul și coreograful spectacolului, precum și diferite alte detalii cu care nu se întâlnește în cadrul educației universitare. Importanța rolului corepetitorului constă în faptul că, în mod diferit de munca din educația universitară, unde se pun bazele activității teatrale creative ulterioare, în teatru poate cunoaște procesele creației autentice fără de care spectacolul teatral nu se poate realiza.

În concluzie putem spune că musicalul este un gen adecvat pentru diversificarea educației teatrale muzicale. Prin corelarea activităților de pregătire și selectarea diferențiată a materialelor, adaptate specialităților, se poate elabora o structură pedagogică în care problemele legate de estetica și evoluția genului devin materiale didactice, iar studiul de rol muzical contribuie la diversificarea aptitudinilor interpretative.

Bibliografie

- Angi István, 2005: *Zeneesztétikai előadások II. kötet*, Kolozsvár, Scientia Kiadó
- Angi István, 2003: *A zenei szépség modelljei*, Kolozsvár, Polis Könyvkiadó
- Appia, Adolph, 2012: *Zene és rendezés* (Jákfalvi Magdolna ford.), Budapest, Balassi Kiadó
- Balázs István, 2005: *Zenei lexikon*, Budapest, Corvina Kiadó
- Banu, Georges, 2012: *A beszéd-től az énekig*, Kolozsvár, Koinónia Kiadó
- Birta – Székely Noémi, 2008: *Tanárok pedagógiai műveltsége*, Kolozsvár, Ábel Kiadó
- Bolvári – Takács Gábor (szerk.), 2009: *Táncművészet és Tudomány*, Budapest, MTF és Planetás Kiadó
- Bottomer, Paul, 2001: *Tánciskola*, Budapest, József Műhely Kiadó
- Buda Béla, 1986: *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*, Budapest, Animula Kiadó
- Blackwood, Alan, 1994: *A világ zenéje*, Budapest, Origo Könyvek
- Citron, Stephen, 1991: *The Musical From the Inside Out*, London, Hodder and Stoughton Ltd
- Csehov, Mihail, 1997: *A színészhez. A színjátszás technikájáról*, Budapest, Polgár Kiadó
- Csepei Tibor, 1973: *Táncritmus Kislexikon*, Budapest, Editio Musica
- Csillagné dr. Gál Judit – Kerecsényi László, 1993: *Ének – zene tanítása*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó
- DenizEAU, Gérard, 2009: *A zenei műfajok képes enciklopédiája*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa Kiadó
- Dietel, Gerhard, 1996: *Zenetörténet évszámokban I. A 2. századtól 1800-ig*, Budapest, Springer Hungarica Kiadó Kft.
- Dietel, Gerhard, 1996: *Zenetörténet évszámokban II. 1800-tól napjainkig*, Budapest, Springer Hungarica Kiadó Kft.
- Dobszay László, 2012: *A forma – fogalom problematikája* (In. *Magyaz Zene*, I. évfolyam, 3.szám)
- Erős Istvánné, 1993: *Zenei alapképesség*, Budapest, Akadémiai Kiadó

- Falus Iván, 1998: *Didaktika*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó
- Ferenczi Gyula-Fodor László, 1997: *A pedagógia tudományelméleti alapjai*, Kolozsvár, Stúdium Könyvkiadó
- Gál György Sándor, 1960: *Út a muzsikához*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat
- Goldbeck, Fred, 1964: *A tökéletes karmester*, Budapest, Zeneműkiadó
- Grotowski, Jerzy, 1999: *Színház és rituálé*, Budapest, Kalligram Kiadó
- Hanslick, Eduard, 2007: *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására* (Csobó Péter György ford.), Budapest, Típotex Kiadó
- Haupt, Evemarie, 2006: *Hangterápia elméletben és gyakorlatban*, Budapest, Holnap Kiadó
- Hilton, Wendy, 1981: *Dance of Court & Theater. The French Noble Style 1690-1725*, London, Dance Books Ltd.
- Humphrey, Doris, 2000: *A koreografálás művészete*, Budapest, Planetás Kiadó
- Ivanovszkij, P. N., (kézirat): *Történelmi Társas Táncok*, Budapest
- Kerényi Miklós György, 1998: *Az éneklés művészete és pedagógiája*, Budapest, Magyar Világ Kiadó
- Keszler Lőrinc, 2000: *Zenei alapismeretek*, Athenaeum Kiadó
- Knausz Imre-Karlowits-Juhász Orchidea, 2009: *A tanítás mestersége*, Educatio Társadalmi Szolgáltató Nonprofit Kft.
- Koegler, Horst, 1977: *Ballett-lexikon*, Budapest, Zeneműkiadó
- Kokas Klára, 1992: *A zene felemeli a kezeimet*, Budapest, Akadémiai Kiadó
- Kovács Gábor, 2002: *Reneszánsz táncok*, Budapest, Garabonciás Alapítvány
- Kovács Gábor, 1999: *Barokk táncok*, Budapest, Garabonciás Alapítvány
- Kratus, John, 1991: *Growing with Improvisation*, In: Music Educators Journal 78/4
- Maár Judit, 1995: *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*, Budapest, Akadémiai Kiadó
- Merényi, Zsuzsa, 1977: *Az improvizáció a táncpedagógiai gyakorlatban*, In: Tánctudományi Tanulmányok 1976-76 (Kaposi Edit, Pesovár Ernő szerk.), Budapest, Kiadó: A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata
- Miklós Tibor, 2002: *Musical*, Budapest, Novella Kiadó
- Molnár Antal, *A zenei ritmus alapfogalmai (Elemi ritmika). 1927*, Budapest, Rozsnyai Károly Könyv- és Zeneműkiadó
- Molnár Antal, *Gyakorlati Zene-Esztétika*, 1971, Budapest, Zeneműkiadó

- Pavis, Patrice, 2000: *Színházi szótár*, L'Harmattan Kiadó
- Peggy van Praagh – Peter Brinson, 1967: *A koreográfia művészete*, Budapest, Színháztudományi Intézet és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa
- Ruszt József, 2011: *Színészdramaturgia, A színtanoda*, Budapest, Hevesi Sándor Színház
- Schafer, Murray, 1972: *Schöpferisches Musizieren*, Wien, Universal
- Szabolcsi Bence, 2003: *Szabolcsi Bence válogatott írásai*, (Wilheim András szerk.), Budapest, Typotex Kiadó
- Szabó Csaba, 1977: *Hogyan tanítsuk korunk zenéjét?*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó
- Sárosi László, 2010: *Kreatív zenei gyakorlatok*, Pécs, Jelenkor Kiadó
- Szenczi Árpád, 2000: *Neveléstani alapkérdések*, Budapest, Eötvös József Kiadó
- Székely György, 1963: *Színjátéktípusok leírása és ellemzése*, Budapest, Színházi Tanulmányok
- Széll Rita, 2001: *Régi táncok iskolája. A francia reneszánsz*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó Rt.
- Szilágyi Gábor, 2013: *Stephen Sondheim színháza*, Budapest, Viva la Musical!
- Sztanyiszlavszkij, Konsztantyin Szergejevics, 1988: *A színés munkája. Egy színinövendék naplója, I. és II. rész*, Budapest, Gondolat Kiadó
- Thoroczkay Miklósné, 2013: *Beszédtechnikai gyakorlókönyv*, Budapest, Holnap Kiadó
- Ulrich Michels, 2003: *Atlasz Zene*, Budapest, Athaeneum Kiadó (Gábor Ágnes ford.)
- Umberto Eco, 1976: *A nyitott mű*, Budapest, Gondolat Kiadó
- Zrinszky László, 2006: *Nevelélmélet*, Budapest, Műszaki Kiadó
- Vaganova, Agrippina Jakovlevna, 1951: *A klasszikus balett alapjai*, (Albert Éva ford.), Budapest, Révai-Nyomda Kiadó
- Vekerdy Tamás, 1988: *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint. Lélektani elemzés*, Budapest, Gondolat kiadó
- Vitányi Iván, 1969: *A zene lélektana*, Budapest, Gondolat Kiadó
- Weber Kristóf, 2005: *Alkalmazott zene*, Pécs, PTE Művészeti Kar kiadványa

- **Partituri:**

- Alen Menken – Howard Ashman and Tim Rice, 1994: *Beauty and The Beast*, New York, Music Theater International
- Alain Boubil and Claude – Michel Schönberg: *Les Misérables*, New York, Music Theater International
- Andrew Llyold Webber – T.S.Eliot, 1982: *Cats*, Piano Conductor score
- Andrew Llyold Webber – Tim Rice, 1977: *Evita*, Piano and vocal score, New York, Rodgers and HammersteinTheater Library
- Frederick Löewe – Alan Jay Lerner, 1969: *My fair Lady*, New York, Musik Theater International
- Jerom Kern – Oscar Hammerstein 2nd: *Show Boat*, piano and vocal score, New York, T.B.Harms Company
- John Kander – Fred Ebb, 1998: *Cabaret*, Piano Conductor score
- Michael John LaChiusa, 2007: *Bernarda Alba*, piano and vocal score, Lincoln Center Theater, New York
- Richard Rogers – Oscar Hammerstein 2nd: *The Sound of Music*, New York, Williamson Music I.N.C
- Robert Lopez – Jeff Marx, 2003: *Avenue Q*, Piano Conductor score, orchestrated: Stephen Oremus

