

CIPRIAN PARA

CONCEȚIA INTERPRETATIVĂ ÎN DEMERSUL DIRIJORAL

Cuvânt înainte de
prof. univ. dr. VALENTIN TIMARU

Referenți:

prof.univ.dr. Gabriel Banciu

prof. dr. Dora Cojocaru

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

PARA, CIPRIAN

Concepția interpretativă în demersul dirijoral / Ciprian Para.

- Ed. reviz. - Cluj-Napoca : MediaMusica, 2015

Bibliogr.

ISMN 979-0-9009867-3-3

ISBN 978-606-645-050-8

78.071.2

781.68

Ediția a II-a, revizuită

© Copyright, 2015, Editura MediaMusica

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

 Editura MediaMusica

400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25

tel. / fax 264 598 958

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE	5
INTRODUCERE	7
CAPITOLUL I PARTITURA CA PREMISĂ A UNUI ACT INTERPRETATIV.....	9
1.1. Criterii de selectare a partiturilor	9
1.2. Studiul partiturii, etapă premergătoare muncii cu ansamblul ..	10
1.3. Cristalizarea unei concepții interpretative	13
CAPITOLUL II STRATEGII DE LUCRU ÎN REPETIȚII.....	17
2.1. Considerații generale.....	17
2.2. Proiectarea desfășurării repetițiilor în diverse ipostaze genuistice.....	20
2.2.1. Concertul coral	20
2.2.2. Concertul simfonic.....	37
2.2.3. Concertul vocal-sinfonic	54
CAPITOLUL III COMENTARII ASUPRA UNOR ÎMPLINIRI INTERPRETATIVE	76
3.1. Paul Constantinescu, Liturgia în stil psaltic	77
3.2. Theodor Rogalski, Trei dansuri românești	84
3.3. Sigismund Toduță, Concert pentru orchestră de coarde nr. 1..	91
3.4. Valentin Timaru, Liturgia Solemnă.....	96
3.5. Dora Cojocaru, Galgenlieder in der Nacht	106
3.6. Liviu Glodeanu, Zamolxe, tabloul V	117
CONCLUZII	128
BIBLIOGRAFIE.....	131

*„Ceea ce e important în artă e să vibrezi tu însuși
și să-i faci și pe alții să vibreze.”*

George Enescu

CUVÂNT ÎNAINTE

Cartea de față se delimitează din start de un ipotetic tratat de dirijat orientându-se în spre descrierea demersului dirijoral ca factor de împlinire a unei concepții interpretative. Astfel că aici nu vom întâlni nimic din explicațiile rigide ale unor prime lecții de dirijat, nimic din teoriile tactării, din abilitățile acordajelor optime sau din infimizezimele disponibilități ale nuanțării agogice.

Plasate între perpetuum-ul cotidian – care pentru specificul acestei familii de interpreți se numește **demers dirijoral** – și între idealul pe de-a-ntreg nicicând realizabil, numit cu prudență lucidă **împlinire interpretativă**, aceste pagini oglindesc o impresionantă maturitate în abordarea frontală a problemelor de bază ale artei interpretării. Este de fapt descrierea profesiei de credință a unui interpret care își pavează cu răbdare drumul parcurs spre atingerea desăvârșirii imaginate.

Din materialul prezentat aici se poate urmări logica fundamentală a autorului care își jalonează profesia între **partitura premisă**, pășind pe drumul spinos al repetițiilor pregătitoare pentru gestul interpretativ, împlinit în concert.

Capitolele acestei cărți urmează cu strictețe etapizarea demersului dirijoral, de la premisă la împlinire:

- I. Partitura ca premisă a unui act interpretativ
- II. Strategii de lucru în repetiții
- III. Comentarii asupra unor împliniri interpretative

Suntem datori însă cu o precizare referitoare la pagina muzicologică specifică pentru stilistica interpretării muzicale. Din cele mai vechi timpuri optica practicianului a fost diferită de cea a teoreticianului sau a creatorului (în cazul când aceștia erau persoane distincte). Muzicologia majoră a avut dintotdeauna vanitatea de a se legitima în zona abstracțiunilor teoretice, lăsând creația în intimitatea laboratorului tehnicilor de scriitură (descrise sau escamotate) și interpretarea în perimetrul intuițiilor agogice ale articulării nuanțării temporale.

În acest context interpretul s-a văzut eliminat din amfiteatrul dezbaterilor logice fiind chemat, în cel mai fericit caz, pentru

sonorizarea unor ilustrații sonore. Compozitorul a oferit și oferă în continuare, cu o anumită inconștiență, materia primă, respectiv obiectul muncii, atât pentru interpret cât și pentru muzicolog. Dar dacă acceptăm faptul că muzicologia este totuși știința muzicii va trebui odată și odată să ne reevaluăm optica asupra analizei muzicale. Or, din acest punct de vedere cartea de față înseamnă un început de bun augur.

Ciprian Para este un interpret care nu se limitează a trăi în trecut ci se vede mereu ancorat în componistica timpului său pe care îl servește cu conștiința celui ce are vocația de a se pune în slujba muzicii. Desigur că un interpret are libertatea de a se împlini doar într-un anumit perimetru stilistic în care s-ar simți mai acasă și unde și-ar vedea valorificate la maximum disponibilitățile sale interpretative. Dar autorul acestei cărți își exprimă tranșant atașamentul față de acel tip de interpret total pentru care demersul dirijoral ca factor de împlinire a unei concepții interpretative se extinde firesc peste un cât mai vast repertoriu.

Suntem siguri că experiența decantată în aceste pagini scrise cu pasiune și profund atașament pentru profesia de muzician interpret va stârni mult interes în rândul tuturor iubitorilor de muzică.



INTRODUCERE

Această carte își propune sintetizarea unor elemente de interpretare care fac obiectul artei dirijorale. Aceste pagini au izvorât dintr-o profesiune de credință care m-a făcut să mă dedic cu toată pasiunea dirijatului; m-am simțit atras de compartimentul interpretării fascinându-mă întru totul. Drumul formării mele ca muzician a cuprins momente de referință pornind ca instrumentist în orchestra Liceului de Muzică „Ion Vidu” din Timișoara, mai apoi ca și corist în *Cappella Transylvanica* precum și în prestigiosul Cor al Filarmonicii din Cluj-Napoca. Din aceste perspective m-am identificat în repetate rânduri cu imaginea dirijorului care slujește adevărata artă. Actualmente, în postura de cadru universitar la disciplina Dirijat de la Academia de Muzică „Gh. Dima” și după două decenii de exercitare a profesiei de dirijor, am încercat să sintetizez elementele esențiale pentru această ramură de activitate. Nu am avut intenția de a formula precepte în direcția unui tratat de dirijat, chiar dacă am făcut referiri asupra ansamblurilor de tip instrumental ori vocal cu specificul lor; poziția dirijorului, cu tot angrenajul relațional existent, este urmărită consecvent, accentuând mai ales propriile convingeri asupra fenomenului interpretativ/dirijoral.

S-a cristalizat în timp o optică asupra manierei de interpretare dirijorală disociată genuistic și stilistic în decursul abordării unui vast repertoriu. Pe fundamentul acestuia, demersul dirijoral vine ca împlinire a unei concepții interpretative proprii, edificată prin însuși evenimentul muzical ca atare. Imaginarea proiectului interpretativ pornit de la partitură, trecând prin munca de/din repetiții cu ansamblul și finalizând cu prezentarea în concertul public, se realizează conform unei eșalonări logice impuse, dar și intuite. Edificarea acestuia s-a concretizat prin structurarea problematicilor în cele trei capitole, concludente de altfel, în ipostaza cuprinderii unui repertoriu.

Ca punct de pornire în ceea ce privește conținutul, am încercat realizarea și configurarea unei baze de date, canalizându-mi mai apoi observațiile proprii asupra unei arii repertoriale. Sintetizarea acestora vine ca un recul al experiențelor muzicale foarte diferite nu

numai sub aspect cantitativ repertorial ci și calitativ, particularitatea fiecărui ansamblu muzical fiind un dat asupra căruia nu putem interveni în totalitate.

Am apelat la anumite repere analitice care vor satisface la un moment dat nevoia de concretizare teoretică asupra unor considerații pe care le-am decantat doar practic până acum.

Cartea este structurată în trei mari capitole, aprofundarea și înțelegerea unor momente din creația muzicală au declanșat nevoia de exprimare a unor concluzii teoretice. Considerațiile formulate sunt totalizatoare, ele nu pot face abstracție de experiența pe care întregul repertoriu parcurs a sedimentat-o în conștiința artistică de interpret.

Finalitatea unui obiectiv perspectival este urmărită prin prezentarea unor aserțiuni teoretice și analitice, din punctul de vedere al dirijorului, spre a servi ca reper și altor interpreți, în formare sau chiar consacrați.

CAPITOLUL I

PARTITURA CA PREMISĂ A UNUI ACT INTERPRETATIV

1.1. Criterii de selectare a partiturilor

„ ... Partitura, cu semnele ei înghețate, este singurul reper imuabil al interpretării: ea reprezintă un ansamblu de indicații necesare dar nu și suficiente¹. ”

În alegerea partiturilor ce urmează a fi abordate, mai apoi redate într-un viitor concert, funcționează două criterii:

- unul ar fi cel subiectiv, dictat de stadiul cultural, talentul și gustul artistic al interpretului la acel moment, apropiate și cercetate în profunzime²;

- celălalt, pragmatic, în care intră anumite titluri cerute de impresar sau juriu (pentru concursuri, festivaluri naționale și internaționale), care nu întotdeauna satisfac și preferințele subiective ale dirijorului³.

Plasat între aceste două situații, dirijorul este obligat să facă față finalizând opusurile respective la modul cât mai satisfăcător cu putință. Pe baza acestor criterii, dirijorul imaginează o logică firească a derulării unui concert, care va răspunde unor deziderate multiple, motiv pentru care își va selecta acele lucrări dorite, cuplate armonios cu cele mai mult sau mai puțin impuse. Asamblarea unui repertoriu astfel constituit – după criteriile mai sus amintite – presupune apelul la mai multe aspecte de acuplare a pieselor, derulare a lor; aspecte foarte diverse și complexe ce implică o atenție deosebită, pentru care vom acorda, la momentul potrivit, atenția cuvenită.

Prin forța împrejurărilor, un interpret este o personalitate artistică publică și de cele mai multe ori trebuie să țină cont de numeroase oportunități dictate de jocul social. Este de dorit ca în

¹ Vieru, A., *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, București, 1994, p. 287.

² În același sens, se poate vorbi despre abordarea unei arii stilistice mai restrânse la un moment dat, sau chiar a creației unui singur compozitor, în dorința de aprofundare a unor aspecte ce ne par a fi esențiale. Aici intervin cercetările comparate, atât din punct de vedere componistic, cât și interpretativ.

³ Latura obiectivă a abordării unui repertoriu ține de aspectele politicii culturale, managementul instituțiilor de spectacol ce promovează cu diferite ocazii anumite lucrări ce-și au justificarea tocmai în prospectarea „pieței” consumatorilor de artă, confrunțați, bineînțeles, cu repere strict muzicale inerente.

acest context interpretul (dirijorul) să fie posesorul unui bun gust artistic care să-l propulseze prin politica sa repertorială; în urma prestigiului dobândit să poată promova o creație muzicală, selecționată după criterii valorice pe deplin motivate.

1.2. Studiul partiturii, etapă premergătoare muncii cu ansamblul

Odată selectată, partitura necesită a fi parcursă cu maximă atenție pentru a ne forma o imagine cât mai clară asupra ei. La baza studiului partiturii stau o sumă de factori determinanți (și imanenți) ce se cer a fi relevați din fiecare pagină muzicală și anume: aspectele de scriitură: armonice, contrapunctice, formale, structurale, agogice, dinamice, stilistice, estetice; în fapt, o partitură este codarea intențiilor compozitorului ce trebuiesc decodate, însuflețite, reactualizate, revitalizate prin intermediul actului interpretativ.

Un bun interpret își caută propria viziune imaginativă asupra muzicii ce urmează a fi interpretată întâi prin munca directă cu partitura, iar apoi își confruntă concepția sa cu alte versiuni interpretative existente pe imprimări audio, video etc. Stadiul de confruntare a propriei concepții în urma lecturii și analizei partiturii, nu este obligatoriu a fi urmat de audiții sau vizionări deoarece, uneori, în cazul primelor audiții absolute, ele nici nu există.

De altfel, compozitorul își concepe partitura de pe o poziție ideal-abstractă, pe când dirijorul-ființă pragmatică-sesizează cu exactitate zone de neconcordanță între partitura scrisă și capacitatea obiectivă de sonorizare.

Ionel Perlea afirma: „Nici unui dirijor nu-i e permis să schimbe partitura, să denatureze astfel intenția autorului. În limitele ei riguroase, partitura trebuie doar interpretată în așa fel de către dirijor, pentru ca totul să se păstreze autentic, dar din care el să «scoată» excepționalul, chiar extraordinarul⁴.”

De altfel, dirijorul ca interpret mai are șansa de a realiza și alte versiuni interpretative conforme gustului său artistic, pe când compozitorul rămâne în nemișcarea ideală a partiturii sale. Iată de ce

⁴ Rădulescu, A. și Sava, I., *Dirijori români*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1985, p. 41.

un interpret se găsește în fața unei sarcini mult mai concrete decât chiar compozitorul. Interpretul expune lucrarea în timpul obiectiv, echilibrându-l cu timpul său subiectiv.

În procesul de studiu dirijorul găsește diverse metode de însușire a partiturii. Lecturarea se poate face fie la pian, fie vizual (auzul intern având aici un rol important în această fază de lucru), în nici un caz direct cu ansamblul. Partitura este bine să fie însușită în prealabil atât pe orizontală (aceasta însemnând parcurgerea fiecărei linii/voci în parte, a fiecărui plan sonor etc.), cât mai ales pe verticală (prin conștientizarea anumitor acumulări de voci și/sau instrumente, efecte sonore globale etc.); aceasta – la nivelul derulării înălțimilor și duratelor. Mai apoi, relaționarea acestora cu aspectele frazeologice, dinamice, agogice, timbrale se vrea ca stadiu mijlocitor spre cel final de cuprindere totală a lucrării și de revelare a „misterului” muzical.

În procesul de studiu, ne propunem parcurgerea integrală a lucrării pentru a ne face o imagine cât mai veridică asupra timpului ideal de existență a acesteia. Studiul se va concretiza prin sesizarea și parcurgerea unor „momente cheie” (tehnica decupajelor); asupra acestui lucru vom mai reveni în capitolul II.

Se poate spune că o partitură trebuie revăzută, regândită de nenumărate ori pentru a ne apropia cât mai mult de intențiile inițiale ale compozitorului. De fiecare dată, prin contactul direct cu partitura se poate descoperi ceva, spre o deplină înțelegere/realizare.

Memorizarea nu este bine să fie impusă, ea vine în timp, de la sine, fără eforturi suplimentare (ar fi de dorit ca aceasta să nu fie mecanică, ci una logică). Aici putem spune că cel mai ușor se poate memoriza având și o imprimare audio, fără a copia realitatea de pe bandă/CD, aceasta fiind doar un element de sprijin, de verificare a veridicității și corectitudinii materialului dat. Acum putem face o adnotare pentru a nu se înțelege greșit precizarea de mai sus. Existența unor versiuni interpretative anterioare poate să apară ca un element de cunoaștere suplimentară și nu unul determinant, de studiu; hotărâtoare rămâne citirea la pian, vizualizarea prin activarea auzului intern, cea mai eficientă însușire constituindu-se pe baza celor două.

Revenind la procesul de memorizare, interpretul se sprijină mult și pe memoria vizuală, desigur foarte importantă, deoarece reprezintă o „fotografiere” a partiturii, prin care își fixează anumite repere (litere sau cifre, la pagina..., la măsura..., la semnul...). Din această cauză anumite semne grafice pe care și le notează dirijorul în partitură sunt tot atâtea puncte de reactualizare mnemonică. În faza de repetiție sau cea de concert, un dirijor profesionist, poate lucra cu partitura pe pupitru (ea având un rol orientativ), acesta fiind într-un anumit stadiu de stăpânire a compoziției muzicale⁵:

„Dirijorul trebuie să învețe partitura astfel încât în timpul dirijării să poată conduce întotdeauna din memorie. Numai în acest fel el este liber să țină în ochii săi orchestra⁶”.

Munca cu ansamblul pornește de la nivelul la care partitura este însușită într-o proporție destul de mare, aceasta fiind doar o aducere aminte. Reactualizarea unor repere de memorie prin însemnări particulare, personalizate (tema la instrumentul..., modulație de la măsura..., repriza la litera..., partea a doua la pagina..., pauze mai mici sau mai mari în derularea discursului muzical etc.) se constituie la un moment dat ca elemente esențiale ce nu pot fi neglijate, uitate.

Când o partitură se poate considera a fi știută mai ales “pe dinăuntru”, dirijorul se simte tot mai puțin dependent de aceasta, ancorat fiind însă în intimitatea acelei partituri: de acolo începe adevăratul drum de recreare. Putem spune că după foarte multe reveniri asupra partiturii, când dirijorul are o imagine cât mai clară, chiar „plastică”, atunci are sentimentul că surprinde dezvoltarea timpului muzical într-o cuprindere, stăpânind cu siguranță toată lucrarea. De abia de aici încolo se poate decanta o concepție proprie de redare a partiturii – garanția unui demers eficient în finalizarea actului interpretativ.

⁵ Hans von Bülow spunea: „Dirijorul trebuie să aibă partitura în cap, nu capul în partitură”, în: Gâscă, N. *Arta dirijorală*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982, p. 14.

⁶ Scherchen, H., *Handbook of Conducting*, Oxford University Press, Londra, 1966, p. 15.

1.3. Cristalizarea unei concepții interpretative

„Artă temporală, muzica, își oferă structurile în desfășurare într-o succesiune de imagini în care nimic nu poate fi indiferent, neglijat, plat, inutil. Identitatea elementelor ireductibile angajate se dobândește în context⁷.”

Pentru început și noi vom sublinia un element fundamental și anume acela că muzica este o artă temporală. Niciunde nu se urmărește cu mai mare obiectivitate realizarea temporalității muzicii decât în actul de interpretare. Dirijorul este cel care dă măsura reală și obiectivă a temporalității. Dacă într-o partitură muzica este plasticizată prin coduri specifice scriiturii, oricât de bine le-am stăpâni, nu avem imaginea clară a temporalității. Precizăm că temporalitatea creației muzicale este realizată în concret și palpabil numai în procesul interpretativ. Din această cauză, în demersul interpretativ, unul din elementele esențiale este stăpânirea temporalității. Față de această primă observație este necesar a detalia câteva aspecte.

Un prim element constitutiv al temporalității muzicale este ritmul. Configurarea sa din înălțuirea și relaționarea duratelor în succesiunea lor este realizată pe axa temporalității cu o exactitate riguroasă. Existența unor relații dihotomice în artele temporale cum ar fi lung-scurt, accentuat-neaccentuat, este rezultatul structurării precise, după principiul diviziunilor binare, ternare, eterogene, respectiv consecuției regulate sau aleatoare a accentelor.

Un alt element important în exprimarea muzicală îl constituie tempoul. Nu este suficient să expunem o muzică într-un tempo mai lent sau mai rapid pentru a spune că știm și interpretăm acea creație muzicală. Dirijorul trebuie să aibă o opțiune foarte clară și adecvată asupra tempoului în care se va derula muzica respectivă. Considerăm că tempoul este un parametru care personalizează interpretarea care poate varia în fiecare versiune interpretativă prezentată.

⁷ Bentoiu, P., *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975, p. 199.

Compozitorul poate să propună un anumit tempo, dar cel care îl realizează concret este interpretul însuși⁸.

În Renaștere, Baroc, tempo-ul nu era notat, acesta fiind lăsat în seama celor ce interpretau deoarece, pe lângă uzanțele vremii, caracterul muzicii respective impunea un anume tempo. De abia în Clasicism va fi configurat un sistem coerent și integru de notare a tempoului, dezvoltat ulterior în celelalte epoci muzicale. Cei care au stimulat imaginația compozitorilor în notarea tempoului au fost tocmai interpreții. La întâlnirea cu actul interpretativ, compozitorii au ajuns treptat la concluzia că și acest aspect trebuie notat. Abia după studiul partiturilor care reflectă o stăpânire perfectă a lor, interpretul se manifestă deplin în realizarea proiectului interpretativ (act perpetuu viu).

Dacă până acum am vorbit despre elemente de stăpânire a timpului muzical în realizarea actului muzical viu, în continuare vom aborda un al doilea element și anume spațialitatea muzicală.

Un interpret valorifică lucrarea tinzând înspre o redare cât mai apropiată de ideile compozitorului, la nivelul tuturor parametrilor înglobați în aceasta. Nu este suficient să stăpânești dimensiunea temporală a unei opere muzicale ci, în egală măsură, trebuie să o și „expresivizezi”.

Spațializarea sonoră nu este altceva decât urmărirea unor relații de reliefare expresivă, ori expresivizarea discursului muzical este realizată la modul real prin (nuanțări, accentuări, reliefări și, nu în ultimul rând, prin apropieri și depărtări sonore). Toate acestea se așează pe platforma unei anumite retorici muzicale, timp de frazare și rostire a muzicii, „vălurirea” ei dând contur și sens prin așa-numita frazare muzicală.

„Domeniul frazării, deși capital, este deseori dominat de arbitrar, ignoranță sau prost gust, până și acolo unde există muzicalitate înăscută⁹”.

⁸ Într-o discuție cu dirijorul Florentin Mihăescu, acesta a afirmat următoarele: „Tempo-ul este mult mai mult decât un simplu organizator metronomic al discursului, el este înainte de toate un mediu al construcțiilor expresive. Tempoul este cel mai mare producător de formă artistică. Tempourile sunt coextensive întregii forme muzicale, persistând pe întreaga durată a lucrării, realizând o definire a mediilor expresive prin care aceasta se articulează. Pe parcursul unei lucrări putem vorbi de tempo și relații de tempo care se realizează de la o rădăcină de tempo.”

Așadar, discursul muzical primește suplețe și expresivitate, interpretul luându-și rolul în serios. Tocmai de aceea, fiecare interpret este unic, având o concepție clară în redarea lucrării; prin aceasta interpretii se deosebesc unii de ceilalți.

Inefabilul prezent în orice pagină muzicală – acel „ceva” de printre rânduri – ce nu poate fi perceput de unii interpreți, nici nu va putea fi exprimat, astfel opusul nefiind prezentat în toată bogăția sa semantică. Din această cauză concepția interpretativă face parte din acel demers trudnic, nevăzut, interpretul dându-i viață lucrării.

Yehudi Menuhin a scris în legătură cu interpretarea: “...sarcina interpretului constă în stabilirea unui echilibru între compoziție și propria-i conștiință. El se străduiește neîncetat ca să întrupeze în esența sa forma altuia. În nici un caz el nu trebuie să o schimbe și totuși posibilitatea de a-i da viață din nou nu depinde decât de convingerea și emoțiile sale proprii.”¹⁰

De asemenea, și timbralitatea face parte din expresia realizării sonore ca un dat intrinsec al partiturii. Există un concept brut, primar, asupra timbrului cum că timbrul = culoarea unei surse sonore. Un mare interpret știe că în contextul unui timbru oarecare se pot diversifica foarte multe culori adiacente ale acestuia. Dirijorul autentic caută în ansamblu culori speciale, rezultate prin asocierea unor voci sau instrumente; pentru a-și servi o anumită expresivitate va reliefa sau estompa acele efecte timbrale.

În partitură se dau niște parametri abstracți, ideali, dar dirijorul găsește cele mai eficiente modalități practice de realizare, desigur, în baza unei concepții “solide” asupra întregului. Interpretul este cel care dă personalitate expresivă lucrării. Nu este suficient ca dirijorul să aibă o concepție interpretativă, o imagine ideală a efectului global expresiv; acesta trebuie să găsească cele mai eficiente metode pentru a determina ansamblul să realizeze acest efect global expresiv. “Expresivitatea constă în palpitul «ființării» (Noica) frazei muzicale în devenirea ei, de la litera textului către ascultător prin intermediul interpretului care-i conferă viață.

⁹ Niculescu, Șt., *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980, p. 355.

¹⁰ Corredor, J., *De vorbă cu Pablo Casals*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 267.

Adevărata expresivitate nu este un artificiu adăugat (un ornament suplimentar de înfrumusețare), ci însăși trăirea efectivă declanșată de textul muzical ai cărui parametri, fără să-i trădeze, îi depășește¹¹.”

Credem că există o tehnică specifică a expresivizării întru care converg toți parametrii muzicali.

Dirijorul – interpret al interpreților – depune o muncă istovitoare în asamblarea și omogenizarea acestora pentru realizarea dezideratelor propuse. El poate obține acele momente unice în expresivizarea muzicii numai după ce și-a găsit toți pașii intermediari ce trebuiesc neapărat parcurși. Este dificil să convingi un instrumentist sau vocalist despre clădirea efectului global de ansamblu, deoarece egoismul propriului eu, ar trebui depășit.

Tehnica expresivizării ar fi, poate, ultimul stadiu în configurarea unei concepții interpretative care ar fi de dorit să fie reliefată în planul de repetiții și, nu în ultimul rând, în concertul final.

Mulți dirijori finalizează cu o execuție bună, obiectivă, puțini însă aduc publicului adevărate interpretări care să rezoneze pe aceeași undă.

Marin Constantin sublinia: “O interpretare devine remarcabilă numai în momentul în care dirijorul reușește să convingă auditorul de justetea propunerii sale, când atât corul, cât și publicul îi acceptă fără rezerve respectiva versiune, îi intuiește adâncul motivației, când reușește să capteze un număr nelimitat de iubitori de frumos, îi place să vibreze la unison cu sensibilitatea sa¹².”

¹¹ Răducanu, M., *Introducere în teoria interpretării*, Editura DAN, Iași, 2003, p. 117

¹² Constantin, M., *Arta construcției și interpretării corale*, Teză de doctorat, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj, 1984, p. 54.

CAPITOLUL II

STRATEGII DE LUCRU ÎN REPETIȚII

2.1. Considerații generale

În urma însușirii partiturii, dirijorul își concepe un anumit plan de lucru, împărțindu-și în mod judicios timpul alocat repetării cu ansamblul.

O proiecție a unei strategii o vom concretiza la finele acestui capitol, ca un corolar cuprinzând totalitatea etapelor ce trebuiesc parcurse spre redarea unei lucrări muzicale în faza ei finală. Se cuvine să facem aici o precizare referitoare la jaloanele pe care le avem în vedere atunci când abordăm o lucrare sau alta – indiferent că ea aparține genului coral, simfonic sau combinarea lor – ce generează problematizarea unui întreg sistem de conexiuni vizând relaționarea parametrilor muzicali în interiorul lucrării și aceasta înspre clarificarea scriiturii în ansamblu. Mai apoi, modul de acuplare a segmentelor, stratul structural, propedeutic am spune, care determină considerentele de frazare și cuprindere a întregului; stratul fundamental îl constituie în fapt ruperea de cele anterioare și plasarea în adecvarea stilistică pe care o cere opusul respectiv. Ea este definitorie pentru relevarea nivelurilor de diferențieri apărute în limbajul muzical și implicit în cel de „lucru” cu interpretii.

Ca atare, modul de abordare diferențiat stilistic atât în apropierea partiturii pentru dirijor, cât și în comunicarea esențelor ei intime, este categoric o cerință și o necesitate. De pildă, unele sunt datele de scriitură, frazare, structură și manieră de interpretare într-o piesă din epoca Renașterii – pe care o abordăm conform a ceea ce oferă ea – și altele sunt cele oferite de un opus contemporan, într-un limbaj de o cu totul altă factură și conotație semantică.

Remarcăm faptul că apar diferențieri și la nivelul travaliului unui dirijor permanent în comparație cu cel invitat. Pregătirea susținută constant, se axează pe o anumită coerență de concepție, indiferent de repertoriul abordat. Stadiul acesta se vrea a fi o constantă de bază a ceea ce propulsează o formație orchestrală ori corală în sfera individualității sale față de o alta. Astfel, amprenta

personalității dirijorului se face simțită cu mai mare pregnanță, comparativ cu pregătirea în repetiții limitate temporal de către un dirijor invitat. Desigur că acelei formații îi este necesară inocularea unei flexibilități de reacție nu numai la limbajul verbal sau gestic al dirijorului permanent ci și la al altuia, cu o platformă diferită de pregătire și cerințe. Pentru utilizarea eficientă a timpului afectat, planul de repetiții trebuie să fie gândit riguros.

Chiar și în fața unei prime audiții, implicarea interpreților față de lucrare este de dorit să fie totală, pentru garanția succesului. Este bine știut că instrumentiștii nu sunt întru totul răbdători în munca de repetiții, ivindu-se chiar rețineri în ceea ce privește abordarea unor partituri de muzică contemporană mai ales¹³. De obicei, se pot găsi soluții de a-ți convinge partenerii instrumentiști sau vocaliști pentru o colaborare constructivă. Totodată, poate să apară un mare pericol când urmărind captarea bunăvoinței interpreților, dirijorul să renunțe la exigențele sale cu privire la cele propuse a se înfăptui în repetiții. În acele cazuri, pentru moment, dirijorul este simpatizat, este un „agreabil”, dar niște parametri importanți din lucrare sunt sacrificați fără voie. În timpul repetițiilor, se pot naște impresii subiective, interpreții asigurându-l pe dirijor că, imperfecțiunile sunt de moment, ele nu vor mai apărea în concert, deoarece concentrarea va fi maximală. „Accidente”, scăpările nedorite care apar în concert sunt în mare parte datorate acestor atitudini superficiale ale unor „artiști”. Din această cauză subliniem că este necesară conturarea unor deziderate care să fie urmate cu strictețe, la modul ideal.

În cazul colaborării cu o instituție profesionistă, este bine ca dirijorul să aprecieze cu exactitate timpul care este necesar pentru finalizarea unui concert – la nevoie să mai poată fi suplimentat numărul de repetiții.

¹³ Fenomenul nu-l putem generaliza, firește, dar în spațiul geo-muzical prezent, pregătirea teoretică și chiar practică ce ține de muzica actuală (și a secolului XX inclusiv) este lacunară și limitată. Obişnuința de a lua permanent repertoriul de la epoca Renașterii, respectiv a Barocului, spre secolul XX, face ca acestuia din urmă să-i fie consacrată mereu o atenție diminuată. Nu același lucru se întâmplă în spațiul Occidental însă, unde națiunile își exprimă propria identitate tocmai prin propulsarea valorilor artistice prezente.

„Sergiu Celibidache nu solicită zile, săptămâni suplimentare de repetiții pentru a «freca» orchestra, ci pentru a o «curăți» de straturile lăsate de alții, pentru a reliefa esența gândirii muzicale. Dar pentru a «evidenția» esențialul este necesar un concept clar, o știință de prim rang, o gestică de expresie, putere de convingere, magnetism, farmec, pasiune dirijorală¹⁴.”

În mod obligatoriu este necesar a estima cu mare responsabilitate relația dintre timpul obiectiv acordat prin numărul de repetiții și dificultatea repertoriului propus pentru programul concertului. Oricât de ispititoare ar fi oferta de a colabora cu o instituție prestigioasă, dirijorul nu are voie să facă compromisuri acceptând un număr mai mic de repetiții decât cel pe care-l estimează el, în raport cu gradul de dificultate și rezolvare în timp a partiturilor respective. Toate aceste observații le marcăm pornind de la expunerea noastră din capitolul I și anume că dirijorul are obligația de a cunoaște în profunzime partiturile.

Aprecierea timpului optim de lucru nu izvorăște din necesitatea învățării partituri pe „seama” ansamblului, ci înainte chiar de prima întâlnire. Timpul efectiv alocat muncii cu ansamblul are ca rezultat omogenizarea, echilibrarea, elasticizarea, expresivizarea și, nu în ultimul rând, rezolvarea tehnică a unor momente în viziunea proprie; anumite acte reflexe ale execuției muzicale își cer un timp minim de însușire față de care pot apărea momente neprevăzute în concert¹⁵.

De aceea, faptul că se alocă în medie de la trei la cinci repetiții în vederea pregătirii unui concert, nu este întâmplătoare, concentrarea, eficiența și capacitatea de sinteză fiind dezideratele fundamentale ale reușitei.

¹⁴ Rădulescu, A. și Sava, I., *Dirijori români*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1985, p. 257.

¹⁵ „Exersarea” și aprofundarea în acel număr de repetiții a materialului, fie coral, fie simfonic, poate avea două consecințe: una de bun augur, prin faptul că se pot cizela detaliile care, mai apoi, le vom cuprinde într-o viziune generală, unitară, timpul pentru a realiza acest stadiu fiind relativ și depinzând în mare măsură de capacitățile psihice și volitive atât ale dirijorului, cât și ale colaboratorilor săi. Cealaltă consecință a studiului prelungit al unei lucrări poate fi căderea în platitudine, în o anumită „uzură” prin „plictiseala” și, în același timp, iritarea interpreților.

A constata tardiv că neîmplinirile concertului sunt generate de lipsa unui număr suficient de repetiții, este inutil. Unii dirijori spun după concert următoarele: „Dacă am mai fi avut o repetiție, totul ar fi fost perfect”, afirmație care nu onorează pe nici un interpret care se respectă.

Deci, timpul optim pentru lucru trebuie să fie judicios împărțit prin eșalonarea obiectivă a cerințelor care să conducă în mod palpabil spre progresul tehnico-interpretativ.

Este bine ca interpreții să simtă unda comună de comunicare cu dirijorul, pe o linie ascendentă de acumulare a unei concepții „solide” de interpretare; la adevărata artă se ajunge prin muncă, dăruire, perseverență, comunicare și dragoste de frumos.

2.2. Proiectarea desfășurării repetițiilor în diverse ipostaze genuistice

2.2.1. Concertul coral

Corul, acest minunat „instrument” viu își are „misterele” sale, de aceea ținem seama de ele căutând a le releva în cele mai intime fațete spre clădirea frumosului artistic.

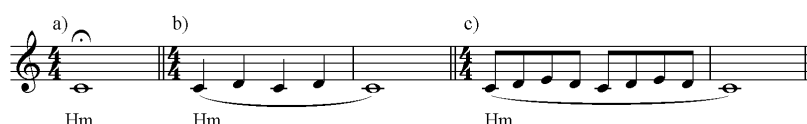
Așadar, vom prezenta în continuare pașii pe care îi parcurgem de-a lungul întâlnirilor cu ansamblul coral spre realizarea evoluției în concert. Menționăm faptul că luăm în considerare atât concertele corale a cappella, cât și cele cu acompaniament (pian, orgă sau alte instrumente), deoarece am avut șansa de a lucra mai mult cu un ansamblu de tip cor mixt.

Desigur, o primă problemă ar fi aceea a vocalității care se cere mereu construită în funcție de scriitura muzicală, de la cea mai simplă la cea mai complexă.

Preocuparea permanentă a dirijorului de cor va fi obținerea unor sonorități cât mai omogene, supte, rafinate, echilibrate, conforme cu datele lucrării. De asemenea, un lucru important de remarcat ar fi acela că putem vorbi despre vocalitatea unui cor de cameră, a corului mare de tip filarmonică, corului de operă, corului academic, corului liceal, corului de copii.

Noi ne vom focaliza observațiile asupra muncii asidue din repetiții și prezentarea în concert a unor lucrări pe care am avut privilegiul de a le da viață în compania unor formații corale de nivel profesionist. Din experiența dobândită pe parcursul anilor vom încerca să punctăm câteva dintre particularitățile specifice corului, desigur teoretizate in extenso în tratatele de cânt și dirijat coral, cărți, lucrări, ca de exemplu: respirația, emisia vocală, impostarea, intonația, acordajul, dicția, echilibrul sonor, omogenitatea timbrală, flexibilitatea corului, adaptabilitatea, performanțe etc.

Lansarea într-un anume repertoriu coral presupune pregătirea printr-un amplu program al exercițiilor de cultură vocală – vocalize¹⁶.

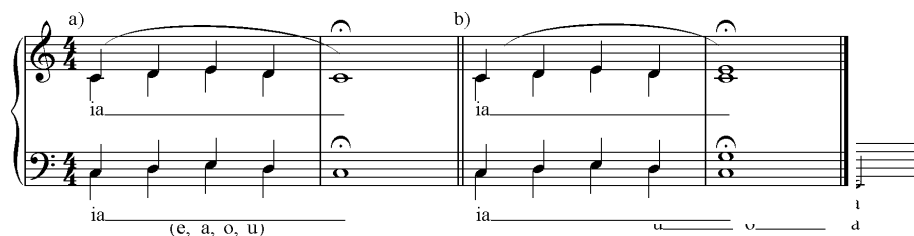


Exercițiul nr. 1 – exercițiul de respirație



Exercițiul nr. 2 – exercițiul de încălzire

Exercițiul nr. 3 – exercițiul pentru acordaj

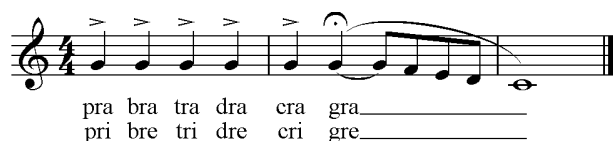


¹⁶ Toate tipurile de vocalize pot fi încadrate în mai multe sisteme metro-ritmice. Spunem aceasta deoarece accentuăm încă o dată că ele vin să ajute și să pregătească terenul pentru diversitatea și complexitatea oferită de actul muzical viu.

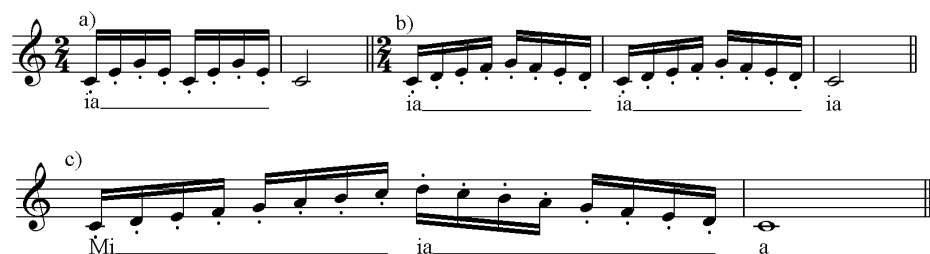
Exercițiul nr. 4 – exercițiul pentru legato și omogenizarea vocalelor



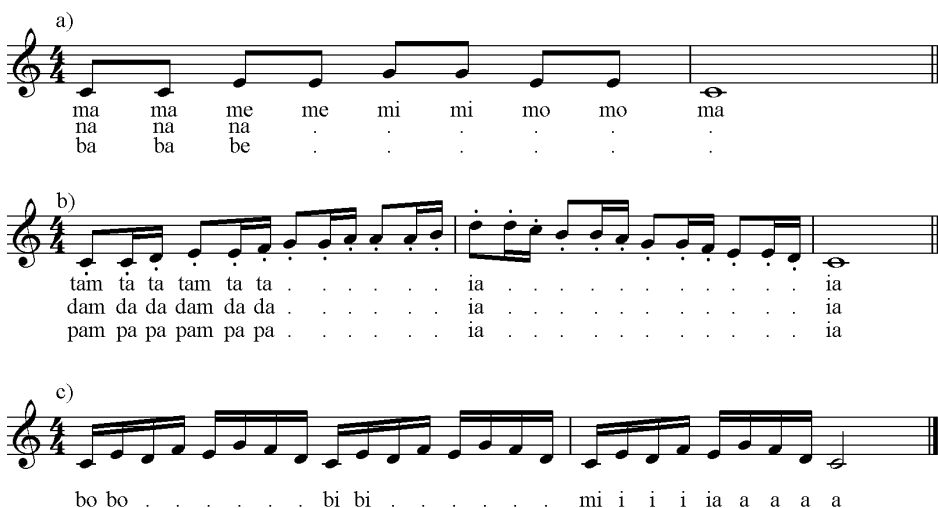
Exercițiul nr. 5 – exercițiul pentru articularea consoanelor



Exercițiul nr. 6 – exercițiul pentru *staccato* și *martellato*



Exercițiul nr. 7 – exercițiul pentru agilitate vocală



Exercițiul nr. 8 – exercițiul pentru extinderea ambitusului¹⁷

a)

b)

c)

Corul – ca instrument netemperat – are probleme și de intonație (emisie, impostare deficitară, nesuținere, lipsă de concentrare) pe care tot dirijorul, în munca trudnică de repetiții, încearcă să le rezolve; acestea credem că sunt (sau ar fi trebuit să fie) și grijile coriștilor, fiecare în parte preocupându-se de rezolvarea anumitor carențe tehnice, nu în ultimul rând, muzicale.

În cazul lucrărilor cu acompaniament s-ar părea că nu ar trebui să avem probleme de intonație deoarece ne putem raporta la un instrument temperat, de exemplu: pianul. Chiar și atunci pot apărea carențe în intonație deoarece pianul nu dublează ci susține, dialoghează cu ansamblul coral; cu atât mai supărător ar fi ca pianul să reliefeze tocmai distonarea vocilor:

¹⁷ Acestea sunt o parte din exercițiile pe care noi le practicăm la fiecare început de repetiție (cca. 15 minute). Bineînțeles, vom concepe o serie de vocalize extrase chiar din lucrările cântate. Un lucru deloc de neglijat este modul de concepere și aplicare a vocalizelor ce nu sunt doar exerciții mecanice, obligatorii, ci au un rol hotărâtor în formarea și dezvoltarea tehnicii vocale.

Exemplul muzical nr. 1

Paul Constantinescu, 4 *Madrigale* pe versuri de M. Eminescu, nr.1-
Freamăt de codru (măs. 13-20)

The musical score is written for voice and piano. It begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The vocal part starts with a rest, followed by a melodic line with lyrics. The piano accompaniment features a series of triplets in the left hand, with a tempo marking of *allarg.* (ritardando). The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *allarg.* (ritardando). The lyrics are in Romanian and describe a forest breeze.

Vocal Part:

Tre - să - rind scân -
 Tre - să -
 te - - - p - ie la - cul Și se
 Tre - să - rind tre - - - să - rind
 Tre - să - rind scân - te - ie la - cul
 rind scân - te - ie la - - - cul

Piano Part:

The piano part consists of a series of triplets in the left hand, with a tempo marking of *allarg.* (ritardando). The right hand has a few chords and a melodic line.

Tot din acest fragment observăm și ordinea intrării vocilor (sopran-bas-alto-tenor) în derularea discursului muzical după o introducere a pianului (14 măsuri). Așadar, avem două planuri ritmico-melodice, unul coral, prin ritmul punctat deloc ușor de suprapus peste celălalt plan la pian, triolette de șaisprezecimi. Problema la care insistam pentru coriști în fiecare repetiție era de a expune corect celula 1/8 cu punct și 1/16 și nu triolet de 1/4 cu 1/8, mai comod de suprapus, dar total greșit.



O grijă deosebită trebuie avută la cor în ceea ce privește acordajul, pornind de la unison, intrare în ison până la momente armonice cumulative, conclusive:

Exemplul muzical nr. 2

Dan Voiculescu, *Liturghia modală pentru voci egale, Amin din Ectenia Mare*

S
A - - - min.

Ms.
A - - - min.

A
A - - - min.

Putem spune despre acest unison că nu este unul absolut, deoarece vocile studentelor sunt deja timbrate, distribuite în trei voci separate (sopran, mezzo-sopran, alto), spre deosebire de vocile de copii cu adevărat egale.

Exemplul muzical nr. 3

Dan Voiculescu, *Liturghia modală pentru voci egale, Heruvic* (fragment)

The musical score is for three voices: I (Soprano), II (Mezzo-soprano), and A (Alto). It is in G major and 4/4 time. The lyrics are in Romanian. The first system shows staves I and II with the lyrics "Cei ce pe He - ru - vimi cu tai - nă în - chi - pu -". The second system shows staves II and A with the lyrics "im a - Cei ce pe He - ru - vimi cu tai - nă în - chi - pu - im". The third system shows staves I and A with the lyrics "și fă - că - toa - rei de via - ță tre - imi, în - tre - i -". The notation includes various musical symbols like "div.", "p", and "a".

Pentru rezolvarea acestui moment a fost necesară fixarea cu claritate și justete intonațională a isonului, pe de o parte, și relaționarea cu planul melodiei de bază, pe de alta. Desigur că intențiile inițiale nu au corespuns cu realizarea sonoră întotdeauna, ca atare micile imperfecțiuni de intonație apărute fiind inerente unei interpretări.

Exemplul muzical nr. 4
Valentin Timaru, *Liturghia Solemnă, Axionul „Cuvine-se cu adevărat”,*
(măs. 643-654)

Andante

Campane

Soprano

Alto

Tenor

Bass

643

645

650

655

Cu - vi - ne - se - cu a - de - vă - rat

Să Te fe - ri - cim Nă - că - toa - re de Dum - ne - zeu cea pu - ru - rea fe - ri - ci -

Te fe - ri - cim Nă - că - toa - re de Dum - ne - zeu cea pu - ru - rea fe - ri - ci -

Să Te fe - ri - cim Nă - că - toa - ru de Dum - ne - zeu cea pu - ru - rea fe - ri - ci -

Te fe - ri - cim Nă - că - toa - re de Dum - ne - zeu cea pu - ru - rea fe - ri - ci -

În acest caz isonul repartizat la două voci (T-B) din cadrul corului mixt trebuia judicios dozat raportat la celelalte voci pentru a evidenția linia sopranelor. Sub raport dirijoral, distributivitatea gestică impusă într-un atare moment s-a cerut cu claritate relevantă, fiecare plan fiind susținut, condus corespunzător.

Exemplul muzical nr. 5
Francis Poulenc, *Motetul nr. 3*, cadența finală, (ultimele două măsuri cu anacruză)

ppp

court

lam vi - den - tes stel - lam vi - den - tes stel - lam

ppp

court

lam vi - den - tes stel - lam vi - den - tes stel - lam

ppp

court

lam vi - den - tes stel - lam vi - den - tes stel - lam

ppp

court

lam vi - den - tes stel - lam vi - den - tes stel - lam

vi - den - tes stel - lam

si♭V7 I7♭ la V6-4 5-3 I3♯

Exemplul muzical nr. 6
Paul Constantinescu, *Liturghia în stil psaltic, Răspunsurile mari*
(fragment)

Paul Constantinescu, *Liturghia în stil psaltic, Răspunsurile mari*
(fragment)

Sîltîrîric (Moderato)

Mi - la pă - cii jert - fa la - u - dei. Și cu du-hul Tău.

Mi - la pă - cii jert - fa la - u - dei. A

Mi - la pă - cii jert - fa la - u - dei. Și cu du-hul Tău.

Mi - la pă - cii jert - fa la - u - dei. A

Paul Constantinescu, *Liturgia în stil psaltic*, sfârșitul la Sfânt, Sfânt, Sfânt, (măs. 46-60)

sa - na, o - sa - na, o - sa - na in - tru cei de sus,

sa - na, o - sa - na, o - sa - na in - tru cei de sus,

sa - na, o - sa - na, o - sa - na in - tru cei de sus,

sa - na, o - sa - na, o - sa - na in - tru cei de sus,

53 *mf* in - tru cei de sus, in - tru cei de sus,

mf in - tru cei de sus, in - tru cei de sus,

mf in - tru cei de sus, in - tru cei de sus,

mf in - tru cei de sus, in - tru cei de sus,

Am ales aceste două momente pe considerentul acordajului în ipostaze dinamice diferite. Primul (*Mila păcii, Și cu duhul tău*) pornește dintr-o nuanță mai scăzută, piano, cu crescendo înspre poco mezzo-forte; al doilea segment este unul conclusiv, impunător, finalul de la *Sfânt, Sfânt, Sfânt* (*mezzo-f crescendo spre forte*), tocmai pentru a evidenția problematica variată ridicată și de parametrul dinamic în relație cu acordajul.

Cu atenție am lucrat primul segment¹⁹ pornit din unison și cadențând în două cvinte suprapuse în dinamica corespunzătoare. La polul opus, cel de-al doilea segment, după o parte de forță, energiile trebuiau dozate până la ultimul acord și aici iată, cu pricepere, trebuia condus ansamblul cu o gestică adecvată.

Dicția, element fundamental pentru comunicarea sensului ideatic, are o importanță covârșitoare, mai ales în conjuncție cu aspectele muzicale. Indiferent de limba în care se „cântă”, caracteristicile de bază în ceea ce privește articularea exactă a vocalelor și nu în ultimul rând a consoanelor, nuanțările și subtilitățile derivate, trebuiesc însușite pentru a fi cât mai aproape de exprimarea naturală. Exemplele alese prezintă muzica, textul în original, respectiv în limba germană și franceză.

¹⁹ Tendința interpreților era de a plasa intensitatea în momentele respective. Chestiunea intensităților trebuie văzută ca una relațională și una relativă. Contextul general stilistic, de scriitură, cât și momentul respectiv, aduc particularități de exprimare muzicală. De asemenea, relativitatea nuanțelor intermediare între cele extreme depinde în mare măsură de punctele de pornire și cele de finalizare propuse.

Exemplul muzical nr. 8

Johannes Brahms, *op. 52, nr. 11*, (măs. 1-8)

Sopran
Nein, es ist nicht aus - zu - kom - men mit den Leu - ten;

Alto
Nein, es ist nicht aus - zu - kom - men mit den Leu - ten;

Tenor
Nein, es ist nicht aus - zu - kom - men mit den Leu - ten;

Bas
Nein, es ist nicht aus - zu - kom - men mit den Leu - ten;

Pian 1

Pian 2

Al - les wis - sen sie so gif - tig aus - zu - deu - ten.

Al - les wis - sen sie so gif - tig aus - zu - deu - ten.

Al - les wis - sen sie so gif - tig aus - zu - deu - ten.

Al - les wis - sen sie so gif - tig aus - zu - deu - ten.

Exemplul muzical nr. 9
Paul Hindemith, *Six Chansons*, nr. 3, *Puisque tout passe*, (măs. 1-8)

Vivo ♩ = 108 - 112

S. *p* Puis-que tout pas-se, fai sons la mé-lo di-e pas-sa gè-re:

A. *p* Puis-que tout pas-se, fai sons la mé-lo di-e pas-sa gè-re: cel-

T. *p* Puis-que tout pas-se, fai sons la mé-lo di-e pas-sa gè-re: cel-

B. *p* Puis-que tout pas-se, fai - sons la mé-lo - di-e pas-sa - gè-re: cel -

5 *pp* cel-le qui nous dés-al-té-re au-ra de nous rai-son.

pp le qui nous dés-al-té-re au-ra de nous au-ra rai-son.

pp le qui nous dés-al-té-re au-ra de nous au-ra rai-son.

pp le qui nous dés-al-té-re au-ra de nous au-ra rai-son.

Totodată, corelarea parametrilor muzicali cu cei literari au funcție sintetică și cer o virtuozitate în execuție, posibilă doar în baza unei stăpâniri corecte a tehnicii vocale. În acest sens, exemplul nr. 9 extras, pune în atenție problema metricei în relație cu prozodia și tipul de scriitură ales. Cerința fiind de 6/8, ea va fi neapărat aceasta și nu măsura de 2/4 (în care considerăm două triolete), deoarece contextul cere exprimarea intenționată a fiecărei structuri muzical-textuale în parte.

Fuziunea textului cu muzica instituie întotdeauna o altă ordine decât cea la care ne-am fi așteptat. Totodată, perceperea și

mai apoi redarea muzicală a trăirilor unui sens desprins dintr-un text, conduce discursul sonor în zone deosebit de colorate; culoarea aici însemnând armonie. Iată de ce modulațiile, inversiunile ori salturile tonale și modale au un efect uneori extraordinar, evident, plusat nu doar de acest parametru vertical, ci și de cel al tempoului, rezultanta fiind așa-numita schimbare de caracter. Este relevant exemplul oferit în continuare:

Exemplul muzical nr. 10
Paul Hindemith, *Six Chansons, nr. 4, Printemps*, (măs. 13-17)

S
ô a-bon-dan - te na - tu - re. Quand il fau-dra nous tai-re, d'au - tres con-ti-nu-e - ront...

A
ô a-bon-dan - te na - tu - re. Quand il fau-dra nous tai-re, d'au - tres con-ti-nu-e - ront...

T
ô a-bon-dan - te na - tu - re. Quand il fau-dra nous tai-re, d'au - tres con-ti-nu-e - ront...

B
- - te na - tu - re. Quand il fau-dra nous tai-re, d'au - tres con-ti-nu-e - ront...

Desigur că aici, în afară de evidenta trecere de la bemoli la diezi, și a schimbării de tempo, caracterul – în funcție de mesajul ce se vrea expresivizat astfel – e cel ce dă o altă turnură discursului muzical.

Cu multă răbdare am pregătit și acest segment aparent surprinzător, dar în urma înțelegerii complexului problematicii puse, redarea s-a realizat firesc.

Nu în ultimul rând, pe lângă inversiunea armonică (modală), tot în acest segment am avut de rezolvat și „micile” capcane ritmice.

Ca stadiu de sinteză a conlucrării tuturor parametrilor muzicali în plenitudinea desfășurării evenimentelor muzicale, am ales un fragment din Francis Poulenc:

Exemplu muzical nr. 11

Hodie Christus natus est, (măs. 1-10)

Allegro maestoso ♩ = 92 *ff*

S. Ho - di-e Chrisus na - tus est, Ho - di-e Sal - va tor ap - pa - ru - it,

A. Ho - di-e Chrisus na - tus est, Ho - di-e Chrisus na - tus est, Ho - di-e Sal - va tor ap - pa - ru - it,

T. Ho - di-e Chrisus na - tus est,

B. Ho - di-e Sal - va tor ap - pa - ru - it,

4 *p subito* *mf*

S. Ho - di-e Sal - va tor ap - pa - ru - it, Ho - di-e in ter - ra, ca - nunt An - ge - li,

A. Ho - di-e Sal - va tor ap - pa - ru - it, Ho - di-e in ter - ra, ca - nunt An - ge - li,

T. Ho - di-e in ter - ra, ca - nunt An - ge - li,

B. Ho - di-e Sal - va tor ap - pa - ru - it, Ho - di-e in ter - ra, ca - nunt An - ge - li,

7 *pp* *f subito*

S. la - tan - tur Ar - chan - ge - li, Ho - di-e ex - sul - tant jus - ti di - cen - tes:

A. la - tan - tur Ar - chan - ge - li, Ho - di-e ex - sul - tant jus - ti di - cen - tes:

T. la - tan - tur Ar - chan - ge - li, Ho - di-e ex - sul - tant jus - ti di - cen - tes:

B. la - tan - tur Ar - chan - ge - li, Ho - di-e ex - sul - tant jus - ti di - cen - tes:

Rezolvarea multiplelor probleme metro-ritmice, de intonație, accentele, schimbarea centrilor intonaționali, maniera de interpretare a acestor pagini muzicale, au fost dificile sub multe

aspecte, dar nu imposibil de depășit. Iată de ce, anterior am subliniat importanța momentului consacrat vocalizelor, ce au un rol de seamă în finalizarea optimă a cerințelor partiturii.

În fluxul melodic, expresivizarea conturului este dezideratul prim, ca atare acele dificultăți pe care le aduce un ambitus mare, respectiv pasajele din registre înalte ale sopranelor și ale tenorilor se cer a fi cu aparentă facilitare parcurse. Intensitatea pe registrul acut nu favorizează întotdeauna cântatul în forță și în *f* ci dimpotrivă, se cere apelul permanent la expresia muzicii.

Exemplul muzical nr. 12
Johannes Brahms, *op. 65 nr.15, Zum Schluß*, (măs. 18-21)

gen, a - ber Lin - - - de - rung kommt ein - zig, ihr Gu - ten, von
 gen, Lin - - - de rung kommt ein - zig, ihr Gu - ten, von
 gen, a - ber Lin - - - de - rung kommt ein - zig, ihr Gu - ten, von
 gen, a - ber Lin - - - de - rung

3
euch, a - ber Lin - de - rung kommt ein - zig, ein - zig, ihr Gu - ten von
euch, Lin - de - rung kommt ein - zig, ihr Gu - ten von
euch, a - ber Lin - de - rung kommt ein - zig, ihr Gu - ten von
kommt a - ber Lin - de - rung kommt ein - zig,
f
f

Bineînțeles, acesta este doar un fragment, precizăm că întreg corul final al acestui opus brahmsian oferă linii de o mare expresivitate la toate vocile, dar cu o țesătură înaltă. Pentru aceasta, vocalizele trebuiesc bine concepute și realizate spre a se putea cânta aceste pagini pe voce, cu susținere în nuanțele scrise cât mai expresiv cu putință.

În general, indiferent de complexitatea partiturii, materialul va fi introdus în lucru cu mult timp înaintea concertului pentru „maturizare”, spre a-l reda cu succes auditorului.

În funcție de posibilități ar fi de dorit ca repetițiile să aibă loc pe voci (pornind de la două), parcurgând tot materialul, dar eficiența selectării fragmentelor-problemă rămânând ca bază. Dirijorul este cel care programează repetițiile pe voci separate, așa cum am spus – cuplate câte două (sopran cu alto, tenor cu bas, în diferite combinații) – chiar dacă pentru acesta timpul obiectiv de lucru este dublat sau triplat. În timp ce se lucrează cu o voce, cealaltă ar fi bine să conștientizeze importanța pe care o are, urmărind cu atenție toate indicațiile dirijorului, asimilând treptat propria parte până la stadiul de memorizare.

Cu certitudine, dacă acești pași sunt bine și sigur făcuți, asamblarea vine ca o încununare a repetițiilor separate.

Acum este momentul să propunem câteva soluții dirijorale cu privire la munca în repetiții și anume:

- pentru pasajele de virtuozație și tempo mare este bine să pornim de la un tempo mai lent;

- pentru probleme de registru înalt, se poate transpune (cu o secundă, la nevoie chiar cu o terță);

- pentru probleme de cromatisme, disonanțe, clustere, soluția ar fi subîmpărțirea în celule, pentru ca însumate ulterior, să contureze efectul global;

- problema modulației se poate rezolva ancorând clar discursul muzical în cadrul sonor inițial, iar mai apoi în celălalt²⁰;

- probleme de dinamică; în general este bine să se lucreze în nuanțe medii, *mezzo-piano*, respectiv *mezzo-forte*, de aici vom ajunge la extreme *pp*, respectiv *ff*.

Cu privire la repertoriu, se cere o permanentă deschidere înspre nou, „mai bine” și „mai mult”, fără a-l ignora pe cel tradițional, evitând preferințele sau ideile preconcepute față de o zonă sau alta stilistică.

Repetiția corală, ca temporalizare, nu va depăși două-trei ore (în cazuri deosebite patru ore), cu o pauză după o oră sau o oră și jumătate. La nevoie, putem avea și două repetiții pe zi, mai ales înaintea obiectivului final (nu în ziua concertului), fără a epuiza interpretii, concertul rămânând țelul artistic spre care se tinde.

Însă, nu în ultimul rând resursele și potențialul ansamblului coral trebuiesc corect evaluate. În concluzie, pentru realizarea unui concert coral vom ține cont de cele spuse anterior. Ele reprezintă elementele corale de bază ce pot asigura, după opinia noastră, reușita concertului propus.

²⁰ Nu spunem tonal, deoarece nu întotdeauna ne găsim în cazul unor lucrări tonale. Putem să abordăm la fel de bine și alte sisteme cum ar fi cel modal, dodecafonic etc. (unde acționează alte legi).

2.2.2. Concertul simfonic

Hector Berlioz scria: „Un dirijor care nu stăpânește temeinic toate procedeele de orchestrație, nu are o valoare muzicală prea mare și este pentru el absolut necesar să cunoască cel puțin întinderea și mecanismul exact al tuturor instrumentelor, cel puțin tot atât de bine, dacă nu și mai bine, ca muzicanții aflați sub conducerea sa. Astfel, nu va putea face decât observații foarte timide, mai ales când e vorba de combinații mai puțin obișnuite, de părți dificile și îndrăznețe²¹”.

În relația dirijor-orchestra are loc un schimb permanent de idei: pe de-o parte dirijorul, cu o bună pregătire, cunoaștere a tuturor particularităților specifice orchestrei, iar pe de altă parte interpreții orchestrați, stăpânind tehnica instrumentelor respective și fiind deschiși permanent la un dialog muzical.

Ajunși la acest nivel, indiferent de lucrarea propusă spre a fi interpretată, colaborarea între cele două entități, pe de o parte dirijorul, iar pe de alta orchestra, trebuie să fie deplină. Consensul la care se ajunge, undă comună pe care o au, face ca mesajul artistic să fie exprimat publicului. Diferențieri apar în momentul în care una din entități se schimbă, respectiv apare dirijorul invitat – în afara celui permanent – care-și impune (sau nu) maniera sa de abordare a fenomenului muzical în general, indiferent de repertoriu. Perindarea mai multor personalități la pupitrul dirijoral al orchestrei este un fenomen de acum normal și acceptat, care presupune flexibilitate și adaptabilitate a întregului aparat orchestral.

Fiecare personalitate dirijorală își lasă amprenta în memoria ansamblului pe de o parte, iar pe de alta, fiecare orchestra își are individualitatea ei proprie, specificitățile ei, ceea ce face ca din acel schimb permanent de idei să se nască realizări artistice deosebite.

Programul unui concert tradițional cuprinde trei, maximum patru lucrări, o asemenea manieră de structurare a sa ținând cont de considerente vizând atât percepția fenomenului muzical de către auditor, cât și timpul obiectiv la care poate fi supusă atenția lui și a

²¹ Berlioz, H., *Memorii*, Editura Muzicală, București, 1962, p. 472.

interpreților. Totodată, intervine aici criteriul diversificării și al contrastului muzical ce va ține trează atenția ascultătorilor. Toate acestea intră însă în domeniul managementului artistic al instituțiilor specializate și organizatoare de astfel de evenimente.

În ceea ce privește aspectul strict muzical pe care îl studiem, ca o cauză a celor anterior prezentate, suntem nevoiți a ne adapta la cerințele obiective de alcătuire a unui program de concert simfonic; în acesta, de cele mai multe ori este inclus și concertul instrumental, asupra căruia vom reveni.

În general, programul se deschide cu o piesă mai scurtă, ca de exemplu o uvertură, piesă pentru orchestră de coarde, lucrare modernă în primă audiție, după care urmează concertul instrumental (vioară, pian, instrumente de suflat, de percuție, dublu concert, triplu concert etc.) din diferite epoci stilistice. După pauză, de obicei, este prezentată o lucrare simfonică de proporții diferite.

Prezentarea în primă audiție a unor lucrări contemporane unui public avizat are loc fie în cadrul unui concert mixt ca alcătuire, fie într-unul special, ca de pildă concertele sau festivalurile exclusive de muzică contemporană²².

Până acum ne-am referit la programul unui concert de tip filarmonică, în ordinea căruia pot interveni unele schimbări chiar la propunerea dirijorului. Desigur, concertele simfonice la celelalte niveluri - academic, liceal - nu pot fi ignorate, însă derularea materialului lor muzical fiind constituită după alte criterii²³.

O altă fațetă a prezentării unor lucrări o reprezintă concertul educativ sau concertul-lecție care este interpretat de instrumentiști

²² Aici menționăm și concertele de autor sau alte titlaturi care se presupun a fi de muzică modernă actuală și care au propria lor alcătuire și derulare în funcție de parametrii considerați la momentul respectiv. În acest sens credem că într-o oarecare măsură propria noastră experiență acoperă și această zonă în care am încercat să ne adaptăm atât contextului sonor cerut, cât și ambientului specific unor atari muzici.

²³ Programele concertelor la nivel liceal se alcătuiesc în mare parte după criteriul selecției tinerilor interpreți în ascensiune care-și vor etala calitățile de instrumentiști-soliști. Doritorii fiind în număr excesiv, de obicei, rezultanta va fi, din punctul nostru de vedere, un concert de concerte sau părți de concerte. Pe lângă acest tip de alcătuire de program concertistic, nu trebuie exclus repertoriul simfonic propus în general de dirijorul-profesor, coordonatorul activităților ce țin de cursul de orchestră.

profesioniști; altă dată de către elevi sau studenți. Maniera de desfășurare și alegere a repertoriului pentru un atare concert stă la îndemâna celui care concepe și prezintă, uneori acesta fiind chiar dirijorul.

După această „amplă uvertură”, vom trece la lucruri concrete cu privire la repetițiile necesare realizării unui concert simfonic. Exemplele pe care le vom prezenta pe parcurs sunt doar o parte din concertele simfonice susținute cu orchestre profesioniste. Așadar, observațiile noastre sunt rezultatul întâlnirilor directe cu orchestra, ele fiind limitate comparativ cu cele ale dirijorilor permanenți. Cu toate acestea, din modesta noastră practică la pupitrul unor orchestre, putem spune că fiecărui concert în parte îi acordăm atenția maximă în vederea obținerii unei reușite artistice.

De la acest nivel este bine să consemnăm că planul de repetiții trebuie gândit cu rigoare, în funcție de complexitatea și extensia lucrărilor. La început, dirijorul va parcurge tot materialul, dar atenționăm - repetiția trebuie gândită ca și o sumă a decupajelor²⁴.

Fragmentele problematice se delimitează logic în funcție de partitură, prezența reperelor literale, numerale și de măsuri fiind foarte importantă atât în partitura generală cât și în știmate. Fără a avea fixate aceste indicii, travaliul cu orchestra ar putea deveni un calvar. De la prima repetiție, dirijorul, cu diplomatie, poate ține „un discurs” sintetic prin care să-și prezinte concepția sa de interpretare față de care instrumentiștii să nu fie indiferenți ci din contră, în timp, să conștientizeze parte din cele expuse.

Un alt tip de abordare care ține de intuirea „temperamentului colectiv” al orchestrei este prezentarea pe parcurs a concepției față de unul sau altul dintre momente și de rezolvarea mai dificilă – pe care o au unii dirijori „fără cuvinte” – numai prin puterea de sugestie

²⁴ Înțelegem prin sintagma „tehnica decupajelor” uzitată în limbajul curent dirijoral, abordarea defalcată în cadrul studiului – cu orchestra sau corul – a unor fragmente muzicale pe criteriul problematicei ce apare și se cere a fi rezolvată. Criteriile de „decupare” a acestora din întreg pot ține de: segmentare structurală (frazologică), morfologică (celulară, motivică), defalcare pe compartimente (în vederea reliefării unor planuri importante), toate aceste decupaje se fac în vederea clarificării și fixării a unor „momente-cheie”, pentru ca mai apoi, acuplate întregului, să dea senzația cuprinderii naturale, firești.

– gestică. O astfel de atitudine nu plectisește prin cuvinte și ține orchestra în permanentă atenție la conotațiile gestice.

Chiar dacă în program avem o piesă mai rar cântată sau cu un limbaj mai modern ca și scriitură, aceeași pasiune trebuie investită și în ea; la asemenea lucrări este de dorit ca interpreții să se încarce numai cu energii pozitive. În partiturile generale, la început sau la sfârșit, există o legendă cu notații precise din partea compozitorului, valabile pentru toți interpreții, dirijorul având menirea de a le explicita spre a putea fi aplicate just²⁵.

Exemplul muzical nr. 13

Dora Cojocar, *Vitalitate*, (măs. 133-135)

The musical score for Dora Cojocar's *Vitalitate* (measures 133-135) is presented in two systems. The top system includes vocal parts (Soli) and the first violins (VI I). The bottom system includes the rest of the orchestra, including violas (Vla 1, Vla 2), cellos (Cello 1, Cello 2), and double basses (Chiusi). The score includes various dynamics (f, p, mp, mf, ff) and articulation marks (cres., dec., pica, non leg., impetu). The tempo is marked 'Vivace'.

Lucrarea am prezentat-o în fața publicului din Sibiu în p.a.a. în compania Orchestrei Filarmonice, deci instrumentiști cu experiență - unii cu mai puțină „liniște interioară” sau deschidere pentru un

²⁵ Pot exista situații de ambiguitate în funcție de context, decodarea acelor semne cuprinse în legenda inițială îl determină pe dirijor fie să apeleze la explicarea de către compozitor a acelor neclarități, fie în absența lui, de a face apel la alte creații ale aceluiași compozitor (sau alții din aceeași școală de compoziție) care să clarifice respectivele situații.

astfel de limbaj - în urma câtorva repetiții reușind să decodeze corect aproape toate intențiile autoarei, prezintă la repetiția generală și concert. Dirijorul „a forat” de altfel peste tot în partitură și aceea i-a fost concepția finală de interpretare a piesei care a consunat, sperăm, cu cea a compozitoarei.

La o partitură clasică totul este mai clar, transparent (nu mai simplu) încă de la repetiții, orice mică greșeală este sesizată și recunoscută de către orchestranți, altfel spus, aceștia au senzația propriei greșeli; de multe ori dirijorul nu intervine, lucrurile reglându-se din mers. Probleme mai serioase ce apar, se clarifică pas cu pas, parcurgerea integrală a lucrării de nenumărate ori fără justificare apare ca o redundanță.

Un alt aspect supus atenției este acela că unii colegi de breaslă până la faza de concert nu reușesc să parcurgă tot materialul din program, deoarece se pierde în imense detalii. Ne punem așadar întrebarea: cum va suna în concert lucrarea care nu a fost parcursă integral?

Calitatea concertelor, credem că este rodul unor repetiții serioase, eficiente și îndelungate în integralitatea cărora este necesar și chiar obligatoriu a se parcurge tot materialul.

Una dintre problemele ce se cereau a fi soluționate referitor la lucrarea *Ultimele șapte cuvinte ale Mântuitorului pe cruce* de Joseph Haydn a fost alegerea tempoului just pentru fiecare parte. Lucrarea constituită din șapte părți lente, aparent monotone în desfășurarea lor, a impus căutarea contrastului și diversității pe alte planuri (în scriitura diferențiată, dinamică, înlănțuiri tonale între părți și chiar în interiorul lor) care, mai apoi, relaționate cu tempoul să releve totuși și în cadrul acestui parametru o elasticitate evidentă. Din motive lesne de înțeles nu am avut decât o partitură din care am realizat două variante ținând cont că ansamblul vocal este dublat de orchestră.

Exemplul muzical nr. 14

a): varianta orchestrală, *Nr. 1 Largo*, (măs. 1-6)

Exemplul muzical nr. 14

b): varianta vocal-simfonică, *Nr. 1 Largo*, (măs. 1-12)

De pildă, consecutia părților lucrării se prezintă în următoarele tempo-uri:

Introducere*Nr. 1**Nr. 2**Nr. 3**Nr. 4****Introducere****Nr.5**Nr. 6**Nr. 7****Cutremurul******Maestoso adagio****Largo**Grave e cantabile**Grave**Largo****Largo e cantabile****Adagio**Lento**Largo****Presto***

Totuși, chiar dacă cele șapte respectiv nouă numere sunt prea puțin diferențiate pe scara tempourilor lente, ca dirijor am resimțit nevoia de echilibrare între ele și, totodată, de revelare a caracterului relativ al tempoului. În acest sens, desigur că în procesul interpretării mulți parametri primesc o relativizare oarecare ce ține de factorii psiho-senzitivi ai momentului dar niciodată nu trebuie exclusă viziunea globală asupra lucrării, cu toate detaliile ei și, în primul rând, acela al alegerii tempourilor.

Nu sunt puține cazurile când în anumite lucrări mai complexe se poate repeta pe partide instrumentale: cordarii pe de o parte, suflătorii și percuția pe de alta. Dacă în partitură apar probleme la instrumentele de suflat, vom separa suflătorii în lemne și alămuri; lucrurile sunt similare și în cadrul orchestrei de coarde, la nevoie putem despărți viorile de corzile grave. Astfel se pot controla și relaționa între ei pentru obținerea unui acordaj mai bun, momentele de virtuozitate, aglomerările pe spații întinse, omogenizarea etc., rezolvându-se tot la acest nivel de repetiție.

Exemplul muzical nr. 15
 Benjamin Britten, *Variațiuni și fugă pe o temă de Henry Purcell, op. 34*
 (Con slancio, l'istesso tempo – 14 măsuri după litera M)

Con slancio (l'istesso tempo)

Con slancio (l'istesso tempo)

Cu siguranță că acest fragment naște întrebarea: care plan sonor este mai important? Ambele, vom spune, deoarece chiar compozitorul a dorit suprapunerea celor două teme muzicale: la suflătorii de lemn și coarde – tema fugii de Britten – iar la suflătorii de alamă – tema lui Purcell. Intervenția dirijorului este și înspre sublinierea nuanțelor diferențiate de *f* și *ff*, dozate și bine echilibrate. Este o pagină muzicală care, în primul rând, are un impact deosebit la public, iar efectul global este impresionant.

O problemă spinoasă, de o mare responsabilitate pentru dirijor este realizarea acompaniamentului care oricând și la oricare nivel de măiestrie poate să ne ofere unele surprize.

Dirijorul Adrian Boult afirmă că: „Acompaniamentul este cel mai greu test al tehnicii dirijorale²⁶”. Pe această linie din experiența noastră oferim un exemplu din Concertul pentru baterie și orchestră de D. Milhaud, unde, compartimentul ritmic solist este foarte diversificat și amplu iar relația sa cu orchestra o presupune permanentă adaptare la derularea evenimentelor sonore și ritmice specifice pentru un astfel de discurs și, bineînțeles corelarea tuturor.

²⁶ Boult, A., *Handbook on the technic of conducting*, Editura Patterson, p. 27.

Exemplul muzical nr. 16
Darius Milhaud, *Concerto pour batterie et petite orchestre* (măs. 1-9)

Vif ♩ = 116
Rude et dramatique

Pic Fl.

Flûte (petite)

Clarinette (Si^b)

Trumpette (ut)

Trombone

Triangle

Tam-tam

Deux Cymbales

Cymbales

Foquet

Cracelle

Tambour de bouque

Caisse claire

Caisse roulante

Tambourin provençal

4 Timbales

Cymb. libre suspendue

Plac. de bois 1/2 adhésifs à la

ou au bois

Cymb. décrochant à pied

et caisse à pied

Vif ♩ = 116
Rude et dramatique

Violons I (1 pupitre)

Violons II (1 pupitre)

Altos (1 pupitre)

Violoncelles (1 pupitre)

Contrebasse

4

I Fl. pte

II

I Cl. (Sib)

II

Trp. (up)

Trbn.

c. cl.
c. roul.
(Thia. pr.)

4 Timb.

I VI

II

Alfo

Vlc.

Cb.

②
 Fl. pte I II
 Cl. (Sib) I II
 Trp. (u) Trbn.
 { c. cl. c. rouf. Triang. }
 4 Timb.
 Cymb. à pied
 gr. caisse à pied
 ⑧
 I VI II
 Alto
 Vlc.
 Cb.

Musical score for a symphony orchestra, measures 1-4. The score includes parts for Flute (I, II), Clarinet in B-flat (I, II), Trumpet (upper), Trombone, C. Cl., C. Rouf., Triang., 4 Timb., Violin (I, VI, II), Viola, and Cello. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-4. The second system contains measures 5-8. Measure 1 has a rehearsal mark ②. Measure 5 has a rehearsal mark ⑧. The percussion section includes Cymbals à pied and a large Caisse à pied. The woodwinds and strings have various melodic and rhythmic parts. The brass section has harmonic support and melodic lines. The string section includes Violins I, VI, II, Viola, and Cello.

Concertul instrumental apare ca un punct de atracție în programul simfonic, publicul fiind receptiv la dialogul propus între solist și orchestră. Genul ca atare este unul de mare efect în care, atât latura expresivă, cât și cea de virtuozitate a solistului, impresionează.

Desigur, solistul va fi cel important, care va culege laurii serii, dar în spatele său, orchestra și mai ales dirijorul, coordonator al întregului angrenaj, își are rolul definitoriu. Acesta constă în primul rând în consensul la care trebuie să se ajungă în ceea ce privește punctele de legătură între segmentele solistice și cele orchestrale. Mai apoi, chestiunile de frazare, tempo, expresie, subtilitate agogică, vor fi clarificate conform partiturii și adecvării stilistice, slujind în primul rând partitura și nu anumite orgolii personale.

Referitor la acompaniament, avem în vedere atât concertul instrumental cât și lucrări pentru voce și orchestră sau ansamblu instrumental/coral.

De regulă, în cadrul unui concert simfonic avem de pregătit un singur asemenea moment, dar sunt situații mai speciale când putem avea în program două sau mai multe lucrări concertante de proporții reduse. Nu este obligatoriu ca locul acompaniamentului să fie în prima parte a concertului, în anumite situații în prima parte se poate prezenta o lucrare în prima auditiție și după pauză publicul să poată audia concertul instrumental.

Dacă în pregătirea unui concert simfonic aminteam despre o concepție clară a dirijorului asupra lucrării, în acest caz putem afirma că și solistul trebuie să aibă o viziune proprie asupra întregului opus pe care dirijorul o va prelua și transfera, iar orchestranții vor încerca să reacționeze la noua (sau prima) versiune interpretativă.

În cazul unor acompaniamente de circulație, la unele orchestre s-a fixat ideea că parcurgând aceeași lucrare de multe ori, nu mai este necesară o atenție deosebită. Ori, dimpotrivă, cu fiecare nouă interpretare atât orchestra, cât și dirijorul sunt obligați să aducă acel suflu de prospețime și noutate tocmai înspre reliefaarea multiplelor valențe pe care le deține fiecare opus muzical. Astfel, apar versiuni interpretative prin aportul personal, novator al fiecărui interpret în ipostaza reconstructorului operei de artă. „... a

acompania perfect este o supremă virtute dirijorală. Adâncă îngemănare a cântului solistic cu cel orchestral stă numai în mâna dirijorului, iar un acompaniament de calitate poate fi realizat numai de un dirijor de talent și probitate profesională²⁷.

Așadar, multe se vor clarifica chiar de la prima repetiție pentru a obține un concert calitativ. Se știe însă că de multe ori întâlnirea cu solistul are loc chiar în ziua concertului, la repetiția generală, caz deloc fericit. Consultarea dintre dirijor și solist pe probleme muzicale este hotărâtoare, în care fiecare să-și argumenteze poziționarea față de partitură; în astfel de conjuncturi, presați de timpul insuficient, lucrurile se vor regla din mers. Mulți dirijori nu acceptă o singură repetiție, cum este și normal, cel puțin două sunt absolut necesare, nu doar pentru dirijor sau pentru orchestră, ci chiar și pentru solist.

Aici este bine să precizăm că cele două repetiții sunt vitale deoarece, pe lângă clarificarea tuturor detaliilor din partitură, mai sunt și alți factori care trebuiesc urmăriți cu privire la acomodarea solistului cu spațiul sălii de concert, nu în ultimul rând cu instrumentul și cu sonoritatea orchestrei. Putem spune că sunt soliști care au preferințe pentru un anumit instrument, acordaj, amplasament, număr de orchestranți, sonorități etc., de care se poate ține cont în măsura posibilităților.

Ideal ar fi ca înainte de prima întâlnire cu orchestra, dirijorul și solistul să poată parcurge integral lucrarea la pian (chiar dacă nu avem corepetitor, se știe că mulți dirijori se așează la pian și cântă).

Ne-am referit mai mult la concertele instrumentale; în ceea ce privește acompanierea vocilor, lucrurile diferă, deoarece dirijorului i se cere „să respire” cu solistul(a), să frazeze, să nuanțeze, să expresivizeze, să conducă vocea etc. Sunt suficienți dirijori mai puțin

²⁷ Alexandru Rădulescu referitor la dirijorul Theodor Rogalski, în: Rădulescu, A., și Sava, I., *Dirijori români*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1985, p. 150.

interesați de vocea umană, tratând-o ca pe un simplu instrument, însă pentru cunoscători ea este un veritabil instrument viu²⁸.

În continuare vom reveni la travaliul din repetiții vizând realizarea acompaniamentului instrumental. De multe ori suntem în situația de a prezenta lucrări în primă audiție sau lucrări mai puțin cântate, așadar nu avem alte versiuni care ne-ar putea ghida, de aceea, cea mai simplă sursă rămâne, după opinia noastră, tot partitura.

Dirijorul își formează o viziune încă de la primul contact cu partitura, dar imaginea asupra întregului se poate obține doar odată cu participarea solistului. Din acompaniamentele dificile, încă de la prima repetiție, se extrag momentele de *tutti* și nu doar acestea, deoarece ele nu reprezintă întregul; legăturile și modul de acuplare a lor sunt esențiale și necesită atenție²⁹. Vom mai face o remarcă cu privire la tempo și anume că e bine să repetăm cât mai aproape de tempoul final chiar și în repetiții.

În cazul acompaniamentelor *noi* vom începe printr-o repetiție de tip descifrare, pentru a putea depista anumite erori, a putea face corecturile de rigoare etc.

²⁸ Acompanierea instrumentelor și vocilor soliste presupune tratarea diferențiată a celor două surse sonore: instrument și voce, fiecare având particularități specifice de exprimare. Ca atare, dirijorul este obligat să-și pondereze ansamblul spre a crea un real echilibru sonor, dinamic, reliefând și subliniind partea solistului.

²⁹ Înțelesul real integral se obține doar prin juxtapunerea momentelor parțiale cu *tutti*-urile orchestrale.

Exemplul muzical nr. 17

Dora Cojocaru, *On revient toujours!*, pentru clarinet și ansamblu instrumental, (măs. 65-85)

Allegro ♩ = 120
agitato

Cl
sib

Cl
sib

Perc.

PF

Cl
sib

Perc.

PF

VI

Vla

Vlc

Cbas

Perc.

PF

ben marcato!

simile

sempre gliss.

simile

sempre gliss.

simile

sempre gliss.

sempre gliss.

con ped!

muta in maracs!

muta in pf!

accel.

molto cresc.

25"

65

70

75

pentru derularea evenimentelor sonore – improvizație, repetări de formule, cadențe)³⁰. Datorită unor instrumentiști de valoare această lucrare a putut fi redată în primă audiție publicului în cadrul unui concert special, unde s-au putut audia și alte lucrări semnate de compozitori contemporani. Efectele pe care trebuia să le producă solistul, cât și instrumentele acompaniatoare, au avut, credem, impactul dorit la public.

În ceea ce ne privește, ca dirijor, am combinat stilul academic, clasic de tactare, cu efecte dirijorale (atenționări cu diferite degete pentru anumite intrări și opriri, mișcări rapide separate ale mâinilor, chiar șoapte pe alocuri etc.), cu alte cuvinte, credem că termenul de „coordonator” ar fi mai potrivit în asemenea momente de exprimare muzicală³¹. Deși atributul de coordonator are anumite conotații peiorative ni se pare cel mai potrivit în acest caz pentru că dirijorul trebuie să fie garantul responsabil al configurării solide a partiturii. Acesta l-am considerat aspectul primordial încercând să urmărim cu aceeași consecvență și expresia artistică. Putem afirma, în urma acestui demers, că interesul pentru mesajul artistic a fost mereu prezent în cei de pe scenă și sperăm că am convins compozitoarea prezentă la concert și, nu în ultimul rând, publicul auditor.

2.2.3. *Concertul vocal-simfonic*

Abordarea genului vocal-simfonic cu aspectele sintetice la care apelează – constituindu-se pe platforma reunirii vocilor cu instrumentele – o realizăm ca atare, ținând seama de stratificările stilistice inerente dezvoltării sale. Nu intrăm în detalierea anumitor considerații referitoare la gen, dar subsumându-le conștient, le vom insera pe parcursul demersului de concepție interpretativă.

³⁰ A se revedea în acest sens primele două sisteme, în opoziție cu *quasi misurato* al sistemelor trei și patru, urmând din nou *Meno mosso*, cu aspectele unui aleatorism controlat.

³¹ Adaptarea tehnicii tradiționale de dirijat pe noile cerințe ale contextului sonor în muzica ultimelor decenii, plasează dirijorul pe un alt nivel de implicare în exprimarea gestică. În consecință, se schimbă modurile de manifestare, de coordonare și de sugestie pe care dirijorul este fortuit a le utiliza spre a fi cât mai aproape de realitatea muzicală.

Într-un concert, de regulă, se prezintă o singură lucrare vocal-simfonică, dar sunt cazuri când putem avea două lucrări diferențiate ca limbaj, caracter, structură și chiar proporție.

„Atacând” problema vocal-simfonicului din perspectiva dirijorului, avem deja în vedere stratificarea soliști-coral-orcheștră, deci cel puțin trei niveluri ce se cer asamblate, relaționate, proporționate, omogenizate, spre o realizare unitară a lucrării. În acest sens, planul de repetiție, spre deosebire de cel coral și simfonic, este mai complex, cu toate că, bineînțeles, preia de la acestea multe aspecte de lucru; mergând însă mai departe spre nivelul vocal-solist.

Nu putem realiza un vocal-simfonic în lipsa unor soliști, de altfel s-au scris puține astfel de partituri fără secțiuni destinate lor. Numărul soliștilor poate fi diferit – de la unu la opt, nouă soliști etc., incluzând uneori și intervenții ale unui grup solistic din cor.

Întru relevanța celor afirmate mai sus, aducem aici o listă de lucrări reprezentative în acest sens:

a. lucrări vocal-simfonice fără soliști:

- J. Brahms, *Schicksalslied*, op. 54
- G. Verdi, *Quattro pezzi sacri*
- M. Marbé, ...*De aducere aminte*

b. vocal-simfonic cu un solist:

- Z. Kodaly, *Psalmus Hungaricus*
- G. Enescu, *Vox Maris*
- Șt. Niculescu, *Cantata II*

c. vocal-simfonic cu doi soliști:

- J. Brahms, *Ein Deutsches Requiem*
- G. Fauré, *Requiem*
- B. Bartók, *Cantata profană*

d. vocal-simfonic cu trei soliști:

- Ch. Gounod, *Caecilienmesse*
- C. Orff, *Carmina Burana*
- K. Szymanowski, *Stabat Mater*
- B. Britten, *War Requiem*

e. vocal-simfonic cu patru soliști:

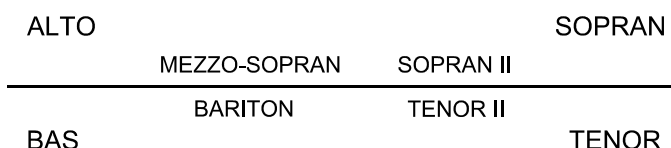
- J. Haydn, *Nelson-Messe*

- K. Penderecki, *Passio (Lucam)*
- S. Toduță, *Meșterul Manole*
- f. vocal-simfonic cu cinci soliști:
 - G. Fr. Haendel, *Dettinger Te Deum*
 - Fr. Martin, *In terra pax*
 - I. Stravinski, *Mass*
 - C. Țăranu, *Oedipe-Oreste*
- g. vocal-simfonic cu șase soliști:
 - J. S. Bach, *Magnificat*
 - B. Martinu, *The Epic of Gilgamesh*
- h. vocal-simfonic cu șapte soliști:
 - J. S. Bach, *Johannes-Passion*
- i. vocal-simfonic cu opt soliști:
 - G. Mahler, *Simfonia VIII*
- j. vocal-simfonic cu nouă soliști:
 - J. S. Bach, *Matthäus-Passion*
- k. vocal-simfonic cu paisprezece soliști:
 - P. Constantinescu, *Oratoriul bizantin de Paști*

Privitor la organizarea lucrului cu soliștii (cabinele), mereu va fi insuficient timpul alocat repetițiilor cu aceștia pentru clarificarea problemelor din partitură. Deja de la lucrările ce utilizează mai mult de un solist apare relaționarea între aceștia, iar apoi cu ansamblurile mari, orchestra și corul.

Mai explicit, ne referim la „netezirea” anumitor calități vocale, de expresie, frazare și timbrale cu care vine fiecare solist tocmai spre omogenizare într-o concepție unitară.

Cvartetul vocal ca prototip de acuplare a registrelor vocale de bază propune o formulă de la care pot surveni abateri, atât în sensul amplificării ei – dublarea sau interpunerea a una-două-trei voci intermediare între două registre clare, ca de exemplu:



- sau în sensul eliminării unei voci din cele patru, rezultând terțet, duet.

Exemplul muzical nr. 18

W. A. Mozart, *Misa încoronării, Benedictus* (măs. 11-31)

p sempre

p sempre

Solo
sotto voce

Be - ne - di - ctus qui ve - nit

Solo
sotto voce

Be - ne - di - ctus qui ve - nit

Solo
sotto voce

Be - ne - di - ctus qui ve - nit

Solo
sotto voce

Be - ne - di - ctus qui ve - nit

in - no - mi - ne Do - mi - ni
 ve - nit in - no mi - ne no mi - ne Do - mi - ni.
 ve - nit in - no mi - ne no mi - ne Do - mi - ni.
 Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no mi - ne Do - mi - ni.

fp
f *p* *f* *p*
 Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit, Be - ne -
 De - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit, De - ne -
 Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit, Be - ne -
 Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit, Be - ne -

The image displays a musical score for the 'Agnus Dei' by Franz Schubert, featuring vocal and piano parts. The score is written in G major and 3/4 time. It includes a vocal line with lyrics in Latin and a piano accompaniment. The lyrics are: 'di - ctus qui ve - nit in no - mi ne Do - mi ni. Be - tus qui ve rit in no mi ne Do mi ne di ctus Be - tus qui ve - - nit in no mi ne Do mi ni. Be - ne'. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *cresc.*. The piano part features a prominent arpeggiated figure in the right hand and a more active bass line. The vocal line is characterized by its melodic flow and the use of Latin text.

Exemplul ales evidențiază importanța vocilor interioare - alto și tenor - în dublaj cu două oboaie - extremele (sopran și mai ales basul identificându-se printr-un rafinament specific planului tematic susținător) și orchestra având rol de susținere, comentariu al temei principale. Ca atare, atenția dirijorului se va focaliza spre suprapunerea temei cu suportul armonic într-un echilibru dinamic și timbral corespunzător, subordonat expresiei muzicale a momentului.

Asocierea timbrurilor vocale cu cele instrumentale – și nu al
acompaniamentului pianistic de reducere a partiturii orchestrale – pe
care dirijorul îl simte și-l evidențiază, este un punct esențial de
preocupare³². De pildă, în secțiunea *Agnus Dei* din *Misa încoronării K.*
V. 317 de W. A. Mozart, asocierea sopranei soliste se face cu vioara I
și cu oboiul, ambele instrumente fiind ca registrație și culoare,
apropiate vocii respective.

³² Una din problemele esențiale ale pregătirii unui vocal-simfonic este utilizarea reducăiei pianistice, respectiv a partiturii generale. Desigur că reducăia este un adjuvant în munca de învățare atât pentru coriști cât mai ales pentru soliști. Însă, pentru un dirijor, reperul și „instrumentul de lucru” rămâne partitura generală propusă de autor.

Exemplul muzical nr. 19: Idem., (măs. 1-32)

Andante sostenuto

Oboe I, II

Corno I, II in Do

Violino I

Violino II

Soprano solo

Bassi ed Organo
(Fagotti coi Bassi)

sempre p

con sordino

con sordino

p

Solo pizzicato

Org.: tasto solo

Ob.

Cnt.

Vln. I

Vln. II

Sop.

Cb.

Solo

col arco

A - gnus De - i, A - gnus

12

Ob.

Cnt.

Vln. I

Vln. II

Sop.

Cb.

De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di: mi-se -

17

Ob.

Cnt.

Vln. I

Vln. II

Sop.

Cb.

re-re mi-se - re - - - col - arco - re no-bis, mi - se - se-re mi-se-

cresc *f* *p*

cresc *f* *p*

cresc *f* *p*

Ob. 22

Cnt. 22

Vln. I 22

Vln. II 22

Sop. 22

22 re - - - re no - bis A - gnus De - i, *pizzicato*

Cb. 22

Ob. 27

Cnt. 27

Vln. I 27

Vln. II 27

Sop. 27

27 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta pe - ca - ta mun - di *col arco*

Cb. 27

Un alt exemplu din *Gloria* de Fr. Poulenc, secțiunea *Domine Deus* relaționează mai complex vocea sopranei cu un ansamblu timbral al suflătorilor de lemn (2 fl + 2cl + cl. bas + fag), corni și harpă.

Corul survine ca o dublă stratificare a acestora, iar ca „fundal” – orchestra de coarde. Așadar, cele trei planuri:

Plan I – solo + cor

Plan II – orchestră de coarde

Plan III – suflători de lemn + corn + harpă

se cer a fi „armonizate” și corect proporționate în dozajele și dinamicile lor relative fără a neglija construcția întregii secțiuni.

Exemplul muzical nr. 20

Francis Poulenc, *Gloria, Domine Deus* (măs. 10-23)

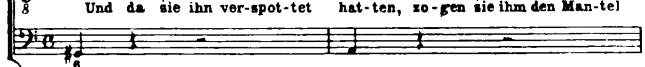
The musical score for Francis Poulenc's *Gloria, Domine Deus* (measures 10-23) is presented. The score includes staves for Flute (Fl.), Horns (Hob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Cl.B.), Trumpets (1., 2.), Corns (Corns.), Violins (V.I., V.II.), Violas (Vla.), and Cellos/Double Basses (C.B.). It also includes vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in Latin: "Do - mi - ne De - us, Rex coe - les - tis, De - us Pa - ter". Dynamics include *pp*, *p*, *mf*, and *f*. Performance instructions like "pizz. arco" and "arco" are present.

Un alt moment al corelării vocii cu instrumentele îl reprezintă recitativul oratorial. Pe această linie deschisă plasăm vocea cu alte valențe expresive în zona unui *parlando muzicalizat* a revelării mesajului textual în primul rând; legarea secțiunilor mari (arii, coruri etc.) făcându-se cu ajutorul lor. Pentru dirijor tocmai legăturile și fluiditatea ce se cere asigurată discursului necesită o implicare directă. Ca intervenție în coordonarea solistului și a grupului de *continuo* dirijorul va lăsa libertate de exprimare susținând cu o gestică oarecum pasivă, de urmărire, însă marcând schimbările armonice cu precizie prin gesturi active.

Exemplul muzical nr. 21
J. S. Bach *Matthäus Passion*, recitativ nr. 64 (măs.1-10)

(64) RECITATIVO. Coro I.

Evangelist. 

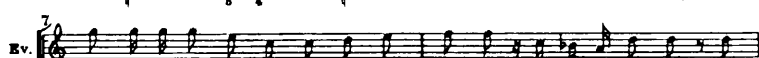
Organo e Continuo. 

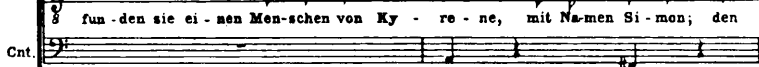
Ev. 

Cnt. 

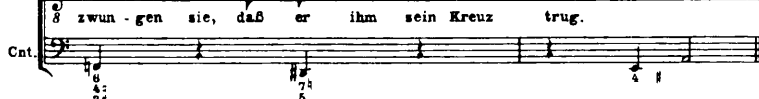
Ev. 

Cnt. 

Ev. 

Cnt. 

Ev. 

Cnt. 

Vocalitatea solistică specifică și maniera diferită de interpretare a anumitor pagini muzicale, pune din nou în acțiune problema găsirii de către dirijor a unor soluții viabile și adecvate stilistic în vederea omogenizării compartimentului solistic, iar mai apoi, al acestuia cu întregul arhitectonic. Propunerea unui desfășurător al repetițiilor ce să cuprindă stadii de aprofundare a detaliilor privind frazarea, dinamica și integrarea în contextul general al partiturii suportă îmbunătățiri permanente deoarece un număr mai mare de întâlniri de lucru va elucida cu siguranță toate aspectele dorite. Putem spune că și un solist vocal, la fel ca și instrumentistul, vine deja cu o opinie proprie asupra partiturii.

Exemplul muzical nr. 22

Paul Constantinescu, *Oratoriul bizantin de Crăciun*, – recitativ
acompaniat de orchestră, de la reper 5 (18 măs.)

5. Evanghelia Luca Cap. 2 v. 1-6 (Nașterea lui Hristos)

Cl. $\text{♩} = 68$

Corni mf 2. *express.* mf 3.

Evangh. mf În zi-le-le a - ce - lea ie - și - ta - po - run - că de la Che - sa - rul Au - gust,

V.I. mp

V.II. mp

Vla. mp

Vc. mp

Cb. mp

Cl. 7 p

Fg. p

Corni 7 p 1. p

Evangh. 7 să se scri - e toa - tă lu - mea. Și mer - geau toți să se scri - e, fi - e -

V.I. 7 p

V.II. 7 p

Vla. 7 p

Vc. 7 p

Cb. 7 *pizz.* p

Cl. 13

Eg. 13

Corni 13

Evangh. 13

V I 13

V II 13

Vla. 13

Vc. 13

Cb. 13

ca-re în ce-ta-tea sa. Și sa-su-it Io - si-f din Ga-li-le - - ia, din ce - ta-tea Na-za -

1. p

Concepția dirijorului este o sumă de soluții interpretative posibil a fi una din cele mai valabile – fără a face o pledoarie pro domo – deoarece finalmente slujim o singură muzică.

Fiecare cor își are propriul dirijor, maestru de cor, care susține o activitate constantă de pregătire și formare pe un repertoriu diversificat, tocmai spre asigurarea unor reacții prompte și flexibilitate maximă la orice tip de cerințe, impuse de epoci muzicale sau anumite stiluri personale³³. Ca atare, momentul

³³ În funcție de tipul de ansamblu (cameral, de tip filarmonică, de operă), repertoriul se diferențiază pe baza unor criterii privind maniera de interpretare. În funcție de repertoriu, un anumit tip de ansamblu (de tip cameral sau cor mare) își diferențiază manierele de interpretare, aplicându-se cerințelor vocal-stilistice ale respectivei lucrări. Sunt deja intrate în circuitul muzical interpretările de ansambluri reduse ce-și au propria modalitate de vocalizare (voci „albe” sau nevibrate unde acuratețea este primordială) și instrumentalizare (folosindu-se instrumente de epocă). Pe acest nivel, dinamica, tempoul și agogica suportă o mai mare maleabilitate. Personal pledăm pentru ansambluri mari, cu sonorități adecvate, fapt ce presupune un alt mod de vocalizare (diferențiată pe repertorii, însă), considerând a fi una echilibrată între cea anterior amintită și extema cealaltă, a corului vibrat excesiv.

colaborării cu dirijorul vocal -simfonicului vine pe un teren deja preparat, lăsând loc pentru o abordare mai subtilă a unor parametri cuprinși în viziunea sa. Repetițiile limitate ca număr și timp impun o maximă eficiență în rezolvarea aspectelor particulare și generale de concepție, avându-se în vedere și viitoarea cuplare cu soliștii și orchestra. Desigur că pianul acompaniator este un sprijin parțial (armonic, de context sonor, ritmic) dar el nu oferă complexitatea timbrală și dinamică a orchestrei. Din această cauză dirijorul, gândind deja timbral, trebuie să imagineze totalul sonor integrând vocile într-un virtual context final.

Un cor profesionist este mereu antrenat, pregătit, cizelat pentru a face față cât mai bine la toate exigențele altor dirijori. Sunt cazuri când anumiți dirijori doresc să lucreze de la bun început cu ansamblul coral pentru a-și imprima puternic ideile și concepția. Un dirijor experimentat sesizează posibilitățile și resursele vocale ale corului, de aceea va ști exact ce, cum și cât să ceară de la coriști pentru a obține calitate.

Nu în ultimul rând și permanent, de altfel, trebuie făcută raportarea la text, redarea expresiei și conținutului ideatic al acestuia. Gradarea emoțională în derularea momentelor constitutive ale lucrării va fi un obiectiv ce ține de construcția întregului edificiu sonor pe care dirijorul îl are deja în vedere de la primele sunete intonate.

La fel ca și la orchestră, dirijorul își poate prezenta de la început viziunea sa cuprinzătoare în cuvinte puține dar convingătoare, urmând să treacă la fapte în scurt timp.

Chiar și pe parcursul „curgerii” muzicii se pot face observații pertinente pentru a nu întrerupe deseori fluxul muzical; aceste detalii de dinamică și agogică pot fi reținute și notate pe parcursul derulării unui fragment. Sunt altele, specifice, care necesită oprirea și

Neajunsurile unui ansamblu mare s-ar situa în zona rezolvării unor momente de virtuozitate pentru care se face un mic compromis în ceea ce privește tempoul și flexibilitatea, pentru a conduce ansamblul fără eforturi istovitoare.

explicarea, pe urmă notarea expresă a intențiilor dirijorale de către interpreți, iar mai apoi probarea înțelegerii și posibilităților de realizare: intonația care se cere atent corijată, raportată la ante- și post- momentul problematic, modurile de articulare (trecerea de la legato la staccato), conducerea frazei către punctul culminant, schimbările subite atât de tempo, cât și de dinamică, reacția promptă la anumite replici etc.

Există dirijori, însă, a căror expresivitate și empatie sunt atât de puternice încât fiecare parte din ei vibrează și transmit întreaga paletă de semnificații și dorințe către ansamblu, fără a mai fi necesară fragmentarea repetată a discursului muzical.

Chiar dacă suntem la stadiul repetițiilor parțiale – doar cu orchestra – permanent trebuie să le reamintim instrumentiștilor că în acest gen (vocal-simfonic) nu ei sunt în prim plan, ci vocaliștii (soliștii și corul), fără a-i leza pe cei dintâi, iar relativitatea nuanțelor va acționa cu putere de disociere a unor planuri sonore concrete, important a fi reliefate și corect conștientizate.

Ca atare, *f* în contextul orchestral în care apar și soliștii sau corul nu este forte-le unei simfonii unde singură, orchestra este în centrul atenției.

De pildă, ilustrăm cu câteva măsuri din fuga finală a lucrării *Gloria* de A. Vivaldi unde se cer reliefate cu elocvență dublajele vocilor cu instrumentele, respectiv a basului cu corzile grave, a sopranului cu vioara I, orga urmând să facă sinteza discursului general. Ca atare, ne aflăm în cazul fericit unde vocile sunt sprijinite real de către intonațiile orchestrale.

Exemplul muzical nr. 23
 Antonio Vivaldi, *Gloria*, *Cum Sancto Spiritu* (măs. 689-696)

Allegro ♩ = 120

Oboi

Trombe Do

Organo

Soprani

Contr'alti

Tenori

Bassi

I Violini

II Violini

Viole

Violoncelli

Contrabassi

f

f marcato

Cum Sanc - to Spi - ri - tu, in Glo - ri - a De - i Pa - tris, in Glo - ri - a De - i

Cum Sanc - to Spi - ri - tu, in Glo - ri - a De - i Pa - tris,

Ob.

Trb.

Do

Org.

S.

CAlt.

T.

B.

Vni.

Vle.

Vc.

Cb.

Pa - tris, A - men A - - - - - men A

Cum Sanc - to Spi - ri - tu, in Glo - ri - a

Cum Sanc - to Spi - ri - tu, in Glo - ri - a De - i

De - i Pa - tris, A - men

f marcato

f

f

În cele ce urmează vom prezenta câteva propuneri cu privire la repetițiile cu orchestra vizând finalizarea unui concert vocal-simfonic. În economia organizării repetițiilor urmărim maxima eficiență, fără a fi superficiali însă, în minimum de timp, deoarece întâlnirile sunt limitate (trei sau patru, incluzând și repetiția

generală); ca atare, se impune o strategie foarte clară a derulării etapelor prin care se vor acumula acele stadii necesare și suficiente relevării exacte a concepției dirijorale proprii. Acestea ar putea fi:

a. Parcurgerea integrală a lucrării; ca „prim contact” la care se constată acele inadvertențe ale interpreților:

- cu partitura, ca dat obiectiv;
- cu propria concepție a unor momente sau a întregului;
- în redarea exactă a unor parametri muzicali ai partiturii;
- în ceea ce privește frazarea.

b. Evidențierea tipurilor de scriitură muzicală ce apar pe parcursul lucrării:

- omofonă,
- polifonică,
- eterofonică,

cu specificarea că ele nu se găsesc decât rar în stare pură, ci într-o permanentă combinație.

c. decuparea segmentelor problematice³⁴;

d. asigurarea legăturii între segmente, părți;

e. fixarea tempourilor juste, relaționarea și schimbarea acestora;

f. stabilirea dozajelor dinamice și echilibrarea lor în raporturile dintre:

- soliști,
- cor,
- orchestră;

g. corelarea timbrală; joncțiunea vocilor cu instrumentele în cadrul genului aduce transferul și împrumutul interactiv dintre acestea;

h. omogenizarea compartimentelor ce alcătuiesc întregul complex sonor;

i. expresivizarea întregului spre revelarea mesajului artistic;

j. paleta gestică adecvată repetițiilor și concertului (eficientă, sugestivă, diversificată, expresivă);

k. faza finală a redării lucrării – concertul³⁵.

³⁴ A se vedea considerațiile asupra *tehnicii decupajelor* în cap. II, nota nr.24

Plasându-ne pe un alt nivel al colaborării dintre voci și instrumente, nu putem ignora genul operă sau chiar tangența celui oratorial cu acesta. Faptul că în muzica „pură” elementul scenic nu îndreptățește pe nimeni să spună că ar lipsi și dramatismul ei, care se afirmă cu maximă subtilitate și relevanță.

În aparență, o partitură de operă se prezintă aproape identic cu una destinată genului vocal-simfonic. Deosebiri apar acolo unde se inserează mențiuni speciale referitoare la regie, decoruri, scenografie, detalii absolut necesare configurării genului de operă. De altfel, în operă soliștii și corul sunt personaje în mișcare iar acest element dinamic aduce un plus în interpretare, spre deosebire de cel cvasi-static din oratoriu.

Modesta experiență în domeniu ne determină să nu detaliem problemele specifice operei ca spectacol, ci în ipostaza apropierei sale de genul oratorial, cel de operă prezentată în concert (în cazul unor lucrări din secolul XX).

Am avut șansa de a lucra și reda în concert opera *Zamolxe* de Liviu Glodeanu. Cu certitudine că prezentarea în concert a impus nu doar o bună cunoaștere a partiturii, ci și o strategie de lucru în repetiții și o documentare completă a ceea ce a însemnat la vremea prezentării în spectacol a acestei opere. Asupra versiunii noastre interpretative vom reveni în capitolul III; pentru moment propunem un segment relevant ca și complexitate sonoră și ilustrativ pentru întreg demersul prezentat în acest capitol:

³⁵ Dezideratele propuse anterior sunt deschise, suportând modificări, varianta expusă fiind rezultatul unor experiențe proprii perfectibile la un moment dat și filtrate prin propria subiectivitate de interpret.

Exemplul muzical nr. 24 Liviu Glodeanu, *Zamolxe*, actul I (măs. 1-26)

♩ = 60

Tr. 2
3
Campana I
Incudine II
Raganella III
Tam-tam IV

(templul Magului cu idoli de piatră. O gloată informă, cenușie reproduce mecanic gestică rigidă a ritualului. Magul oficiază evocând un mit al creațiunii.)

Cor. 1
2
3
4
Tp. 1
2
3
Tb. 1
2
3
Tuba
Camp.
3 Bongos
Incudine
Raganella
T-tam
Ob.
C. ingl.
Fg. 1
2
Cfg.
Pf.

Ob.
C. E.
Bsn.
Cfg.
Incudine
Raganella
Pf.
Mag.
Gebe-le-i - zis

[illegible]

CAPITOLUL III

COMENTARII ASUPRA UNOR ÎMPLINIRI INTERPRETATIVE

„Artistul adevărat nu se complace în ceea ce a înfăptuit, ci compară cu tristețe cu ceea ce ar fi voit să înfăptuiască”³⁶.

Acest capitol l-am imaginat ca o prelungire a capitolelor anterioare: de însușire a partiturii în capitolul I, muncii efective cu ansamblul pentru pregătirea unui concert în capitolul II; aici, în acest capitol, vom face unele comentarii asupra a ceea ce am realizat în concertele publice³⁷. Ne-am intitulat capitolul *„Comentarii asupra unor împliniri interpretative”*, deoarece am dorit să subliniem cu responsabilitate atât reușitele cât și nereușitele unor concerte; din această cauză vom analiza fragmente extrase din anumite lucrări. Am imaginat acest capitol ca un demers la granița dintre un tip de comentariu analitic și cristalizarea unei concepții proprii de interpretare. Încercăm să sugerăm prin concretizarea unor pagini analitice specifice interpretului pentru care realizarea esențială rămâne concertul „conservat” pe un suport audio. Având în vedere că activitatea noastră a fost diversificată (stilistic și genuistic), am selectat – pentru a supune atenției – anumite lucrări (din creația unor compozitori români).

Justificarea criteriilor de alegere a materialelor supuse analizelor sunt: un criteriu de bază ce justifică apelul la un atare repertoriu este cel al actualizării pe cât posibil a întregului nostru demers tocmai pe „registru” sonorităților secolului XX românesc, plasându-ne prin aceasta în spațiul culturii autohtone. Profilarea șirului de compozitori cu lucrările alese pentru observațiile noastre a luat contur pe parcurs și nicidecum nu ține de vreun considerent calitativ al altor lucrări excluse din acest capitol; nu putem face o

³⁶ Idee aparținând lui G. M. Courteline, în: Honegger, A., *Sînt compozitor*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1966, p. 73.

³⁷ Fragmentele asupra cărora ne-am îndreptat atenția fac parte din lucrări interpretate și stocate pe CD-uri.

analiză exhaustivă a întregului repertoriu personal acumulat, spațiul rezervat unei lucrări de acest tip fiind oarecum limitat și obligându-ne în același timp să surprindem esențialul fără a ne dispersa.

Desigur, tot la baza alegerii materialelor au stat și motive ce țin de abordarea mai multor genuri muzicale, fără a ne focaliza spre unul anume. Cu toate acestea, ne-am apropiat cu aceeași dăruire de fiecare în parte încercând a le pătrunde în profunzime „tainele”.

3.1. Paul Constantinescu, Liturghia în stil psaltic

Heruvic și Ca pre Împăratul

Prima jumătate a veacului XX muzical românesc aduce în prim-plan problema intrării muzicii românești cu „note” distincte în peisajul universalului. Acele „note” distincte se fundamentează pe valorile cele mai profunde și perene ale culturii românești: folclorul autentic și muzica bizantină. De-a lungul întregului secol vor exista compozitori ce se vor raporta la unul sau la celălalt, fapt ce delimitează și la acest nivel un spațiu creator bine conturat în context universal.

Compozitorul Paul Constantinescu (1909-1963), un atent observator al substanței folclorice, dar mai ales al melodicii bizantine încă din adolescență, își fundamentează întreaga creație componistică pe acestea. Desigur, beneficiind de îndrumările unui cercetător specializat în domeniul bizantinologiei ca I. D. Petrescu, dovedește o înțelegere superioară față de cântarea bizantină, fiind foarte receptiv la „nuanțele” și subtilitățile acestui limbaj. Totodată, desăvârșirea educației tradiționale pe fundamentele tonal-funcționalului dominant încă și la acea vreme, face ca împletirea tehnicilor de compoziție și limbajului tonal-funcțional cu dezvoltările monodice specifice lumii modale bizantine să contureze orizontul creator al lui Paul Constantinescu.

Vocalitatea specifică a melodicii bizantine, cât și stările (idiomurile) cântărilor modale (recitativă, irmologică, stihirică, papadică), genurile specifice acestei muzici (diatonic, cromatic,

enarmonic), precum și procedeele componistice tipice și modulația în muzica bizantină le studiază și în același timp intuiește dialectica întregului sistem. De aici, reflexele unor oglindiri tonal-funcționale pe de o parte și modale pe de alta, trasează traiectoria unor decantări stilistice puternic resimțite și în *Liturghia în stil psaltic* pentru cor mixt (1935). Dintre cele șapte părți componente ne vom opri atenția la *Heruvic* și *Ca pre Împăratul*.

Heruvicul este structurat în patru segmente (delimitate de compozitor cu bară dublă) a câte două versete; debutul este cu claritate o încrustare a intonațiilor psaltice (vocile bărbătești cu ison), intonații care ne introduc într-o atmosferă arhaizantă. Dezvoltarea polifonică stratificată în care incidențele verticale sunt de context trisonic, nu împiedică cu nimic evidențierea contururilor melodice tipic bizantine cu fluctuațiile cromatice ale unor trepte, celulelor și frazarea specifică. Profilurile clare ale motivelor utilizate, precum și conjuncția lor după legile modulației în acest sistem - a ftoalelor - sunt certe motive ce vin în sprijinul evidențierii lumii modale (în care principiul sensibilei nu acționează).

Cadranul vertical „pe scheletul consonanțelor de cvartă și cvintă care permit melodiei să se miște liber în spațiul gol format de acest dublu ison³⁸”, permite inocularea și a consonanțelor trisonice nu cu o tentă funcționalizantă însă, ci spre o asimilare mai familiară a întregului sonor.

Acele trisonuri evidențiază ca fond – deja fixat în memoria muzicienilor și melomanilor deopotrivă – exact intonațiile care se vor a fi în prim-plan, respectiv cele ale ethosului bizantin, pentru ca întregul eveniment sonor să fie cât mai verosimil.

Desigur, unele cadențe și desfășurări acordice trimit clar la suprapuneri de terțe, însă primatul melosului, motivelor melodice care circulă de la o voce la alta, estompează un virtual funcționalism. Unisonul, isonul, permanența unor formule lineare, procedeele

³⁸ Giuleanu, V., *Melodica bizantină*, Editura Muzicală, București, 1981, p. 231.

contrapunctice (imitația), cadențele, toate prezente în această parte, individualizează acest *Heruvic*, în comparație cu altele³⁹.

În următoarea secțiune – *Ca pre Împăratul* – se face apel la un alt stil de cântare – *stihiraric* – care aduce automat o schimbare de tempo și de caracter al melodicii față de *Heruvicul* anterior în stil *papadic* (*lento*). Însăși problema tempoului în cadrul muzicii bizantine este una derivată din stilul cântării, cu ritmica și metrica specifică, toate la un loc alcătuind un sistem de referință complex.

„Ca atare, tempoul – departe de a fi aici doar un complement de natură agogică – determină structuri ritmice specifice fiecăreia din cele patru stări (ipostaze ale mișcării) menționate mai sus, ce se vor transmite și în melodica modurilor, constituind astfel un criteriu stilistic de bază⁴⁰”.

Percepția dirijorală a diferențierii acestor două părți ne-a fost deci justificată și am încercat să o relevăm în adevărata ei dialectică. Fiind o parte coerent construită, cerințele unei gradări și sublinieri de profiluri melodice circulatorii s-au impus ca necesare.

Cursivitatea discursului până la momentul aleluiatic, unde însuși compozitorul plasează o coroană, în sensul unei rupturi, împletește pe fundalul unui ison al vocilor grave mixturi ale vocilor înalte, realizându-se astfel două planuri sonore. Turnurile motivelor melodice suprapuse în intonații specifice de sorginte bizantină prin impregnarea cromatică a acestui sector, tensionează până la extremă (relevantă și prin atingerea registrelor acute la vocile înalte) acest segment. Rezolvarea acestor tensiuni o eludează, o suspendă parcă într-un timp nescris (al coroanei pe bara de măsură), finalizând

³⁹ Menționăm că înainte de a ne opri asupra acestei *Liturghii* spre a o lucra și prezenta în concert, am cercetat fondul de Liturghii românești de la sfârșitul secolului XIX și secolul XX dintre care s-a remarcat *Liturghia în stil psaltic* ca fiind de o reală consistență și valoare. Acesta a fost și motivul pentru care, în ciuda unor mici neajunsuri inerente, derivate din insuficiența apropiere de o atare muzică din partea coriștilor – deci o înțelegere doar parțială a specificului unei asemenea muzici de configurație specială – ne-a stimulat în abordarea acestor pagini deosebite. Pentru cadrul vieții muzicale clujene s-a constituit ca un eveniment, act de cultură binevenit, deoarece integral *Liturghia* nu a fost interpretată. Pentru o raportare temporală exactă amintim că acest concert a avut loc la data de 1 iunie 2002 în Studioul de Concerte al Academiei de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca.

⁴⁰ Giuleanu, V., *Melodica bizantină*, Editura Muzicală, București, 1981;

secțiunea cu cele trei *Aliluia* parcă rupte de contextul anterior, masive, armonice.

Un alt parametru pe care l-am stipulat pe fondul diferențierii celor două părți a fost și cel al contrastului privind articularea discursului, implicit maniera de frazare; *Heruvicul*, în scriitură tipic papadică, a impus realizarea unei cuprinderi ample în legato-uri, pe când stilul stihiraric (*moderato pomposo*) în forte, l-am conceput într-o manieră *non-legato* de rostire silabică preponderent *marcato*.

Din punct de vedere dirijoral, în *Heruvic* problema – în aparență simplă – a unei încadrări în metrica tradițională nu rezolvă problema ridicată de tipul melodiei bizantine cu undulațiile ei permanente, ca atare plierea gestului a fost în conformitate cu textul și cu expresivizarea pe unități – nu întotdeauna simetrice – ale versetelor.

O schematizare posibilă a primului „val” din *Heruvic* ar fi:

3+3+2	<i>Introducere</i>
3+3+4	<i>context</i>
	<i>cadență</i>

Exemplul muzical nr. 25
Paul Constantinescu, *Liturgia în stil psaltic, Heruvic* (măs. 1-21;)

Papadic (Lento)

Ca - - - rii pre He - ru - vimi, a

He - ru - vimi, pre - - He - ru - vimi cu dolce

pre He - ru - vimi, Ca - - rii pre

Ca - - rii pre He - ru - vimi, pre He - ru - vimi, a cu dolce

Ca - - rii Ca - rii pre He - ru - vimi pre He - ru - vimi

He - ru - vimi Ca - - rii

16

dim poco a poco

vimi cu tai - nă chi - 3 pu-im. cu tai - nă în chi - pu im.

cu tai - nă cu tai - nă cu tai - nă în chi - pu im.

cu tai - nă chi - pu - im. în chi - pu - im.

pre - He - ru - vimi cu tai - nă cu tai - nă în chi - pu - im.

În maniera *stihirică*, Paul Constantinescu ordonează motivele într-un crescendo de anvergură care, din punct de vedere gestic, impune precizie și susținere spre *climax* (momentul culminant) cu intensitate de trăire a tot ceea ce exprimă textul și construcția muzicală inserată lui.

Exemplul muzical nr. 26

Paul Constantinescu, *Ca pre Împăratul*, a) măs. 1- 5

Stihiric (Moderato pomposo)

Ca pre Îm - pă - ra - tul tu - tu - ror pri - mim ca pre

Ca pre Îm - pă - ra - tul tu - tu - ror pri - mim ca pre

Ca pre Îm - pă - ra - tul tu - tu - ror pri - mim ca pre

Ca pre Îm - pă - ra - tul tu - tu - ror pri - mim ca pre

b) mäs. 20-39;

mp *cresc. ----- poco a poco*

mim. Sla - vă Sla - vă Sla - vă Pre Cel

mim. Sla - vă Sla - vă Sla - vă Pre Cel

mim. ne - vă-zut în con - ju-rat - de ce - te-în - ge - rești pre Cel

mim pre Cel ne - vă-zut în con - ju-rat - de ce - te-în - ge - rești.

ne - zut ne - vă - zut în con - ju - rat. Pre cel ne - vă - zut - în

ne - vă-zut în - con - ju - rat cel ne - vă - zut - în

32

Ca să în - tre Îm - pă - ra - tul

ne - vă-zut în - con - ju - rat pre cel ne - vă - zut - în

sla - vă în - con - ju - rat. Ca să în - tre Îm - pă - ra - tul

ff *poco rit. sostenuto* *f*

con - ju - rat de - ce - te - în - ge - rești A - li-lu - i - a

con - ju - rat de - ce - te - în - ge - rești A - li-lu - i - a

37

ca să în - tre Îm - pă - ra - tul A - li-lu - i - a

con - ju - rat de - ce - te - în - ge - rești

ca să în - tre Îm - pă - ra - tul A - li-lu - i - a

42

a - li-lu - i - a a - li-lu - i - a

a - li-lu - i - a a - li-lu - i - a

42

a - li-lu - i - a a - li-lu - i - a

a - li-lu - i - a a - li-lu - i - a

3.2. Theodor Rogalski, *Trei dansuri românești*

Dansul nr. III- Horă din Muntenia

Theodor Rogalski (1901-1954) este atașat generației de muzicieni postbelici inițiați la școli de compoziție europene și, aidoma lor, se integrează în dinamismul evenimentelor începutului de secol. Personalitatea lui Rogalski a fost marcată de atmosfera „Bucureștilor vechi” a perioadei antebelice, spațiu în care a regăsit intonații tipice ale unui folclor orășenesc, a tarafurilor de lăutari.

Deși își aprofundează studiile muzicale în compoziție și dirijat, atmosfera cu pitorescul acelor vremuri planează asupra creației sale. Compozitorul extrage cu exactitate din folclor melodia și ritmica intuind ethosul unei atari muzici. Marele merit al său în această privință l-a constituit transpunerea cu ajutorul orchestrei simfonice a sonorităților specifice de taraf popular, cu nuanțările timbrale ale unui foarte bun orchestrator. Experiența dirijorală dobândită în decursul anilor la pupitrul Orchestrei Radio i-a adus un avantaj tocmai în conturarea unor direcții pentru rezolvarea combinațiilor timbrale ale instrumentelor orchestrei utilizate, mai apoi în propriile compoziții.

Lucrarea ultimă și poate cea mai valoroasă a sa este *Trei dansuri românești (simfonice)*: „... suita trebuie înțeleasă ca un tot remarcabil prin echilibrul și diversitatea sa.”⁴¹

Structurată în trei secțiuni (numere), dansurile sau jocurile, diferite ca proveniență zonală, afișează un tablou realist exprimat de către compozitor. Cele două dansuri – *Dans din Ardeal* și *Hora bătrânească aromână* din zona munților Pindului reunesc teme ale respectivelor zone, înveșmântate în sonorități orchestrale bine găsite; cu precădere acea melodie cu certe influențe orientale ce revine tânguitor în nr. II. Atenția noastră s-a îndreptat spre cel de-al treilea dans, plin de vitalitate și exuberanță, ca moment de maxim efect al opusului, citând ultimele pagini ale finalului.

⁴¹ Gheciu, R., *Aspecte ale creației lui Theodor Rogalski*, Revista „Muzica”, nr. 3, 1957, p. 13, col. I.

Exemplul muzical nr. 27
Th. Rogalski, *Dans nr. III*

The musical score is for a piece titled "Dans nr. III" by Th. Rogalski. It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Fl. pice.** (Piccolo Flute): Part 1, marked *b* (breve).
- Fl.** (Flute): Part 2, marked *a 2*.
- Ob.** (Oboe): Part 1, marked *b*.
- C. ingl.** (English Horn): Part 1, marked *b*.
- Cl. (Lu.)** (Clarinet in Low): Part 1, marked *b*.
- Fg.** (Fagotto): Part 1, marked *a 2*.
- Cfg.** (Contrabasso): Part 1, marked *a 2*.
- CoE (Fa.)** (Corni in F): Part 1, marked *a 2* and *molto*.
- Tr. (Do.)** (Trombe in D): Part 1, marked *mp* and *molto*.
- Trb. e Tuba** (Trombe e Tubi): Part 1, marked *mp* and *molto*.
- Timp.** (Timpani): Part 1, marked *mp* and *molto*.
- Trgl.** (Trombe): Part 1, marked *mp* and *molto*.
- Tamb.** (Tamburi): Part 1, marked *mp* and *molto*.
- Th. pice.** (Trombe picc.): Part 1, marked *mp* and *molto*.
- Ptti.** (Pettini): Part 1, marked *mp* and *molto*.
- Gr C.** (Grande Corno): Part 1, marked *mp* and *molto*.
- Arpa** (Arpa): Part 1, marked *doq, mib, faq, solb.*
- Vl. I** (Violini I): Part 1, marked *b*.
- Vl. II** (Violini II): Part 1, marked *b*.
- Vle.** (Violoncelli): Part 1, marked *b*.
- Vlc.** (Violoni): Part 1, marked *b*.
- Cb.** (Contrabasso): Part 1, marked *col legno* and *arco*.

The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *molto*. The score includes various musical notations such as dynamics (*mp*, *molto*), articulation (*b*, *a 2*), and performance instructions (*col legno*, *arco*).

Fl.
picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl.
(La.)

Fg.

Cf. g.

Cor.
(Fa)

Tr.
(Do)

Trb.
Tuba

Timp.

Trgl.

Tamb.
Tb.
picc.
Ptti.
Gr. C.

Arpa

Vl. I

Vl. II

Vle.

Vle.

Cb.

accel.

la.

la. sib. do#. re. mi. fa. sol#.

col legno

arco

col legno

arco

Più vivo

Fl.
picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl.
(La)

Fg.

Cfg.

(Cor.
(Fa)

Tr.
(Do)

Trb.
Tuba

Timp.

Trgl.

Tamb.

Tb.
picc.

Ptti.

Gr. C.

Arpa

Più vivo

Vl. I

Vl. II

Vle.

Vlc.

(Cb.)

Detailed description: This is a page of a musical score, page 87. It contains staves for a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo Flute, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in La, Bassoon, and Contrabassoon. The brass section includes Cor Anglais (Fa), Trumpet (Do), Trombone, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Triangle, Tambourine, Small Tom, and Gong. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The harp is also present. The tempo is marked 'Più vivo'. The score is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

string.

Fl.
picc.

Fl.

Ob.

Clngl.

Cl.
(La)

Fg.

Cfg.

Cor.
(Fa)

Tr.
(Do)

Trb.

Tuba

Timp.

Trgl.

Tamb.

Tb.
picc.

Ptti.

Gr. C.

Arpa

string.

div.

VI. I

VI. II

Vle.

Vlc.

Cb.

f

molto

Detailed description: This is a page of a musical score, page 88. It contains staves for a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (piccolo), Flute, Oboe, Clarinet in G, Clarinet in A, Bassoon, and Cor Anglais. The brass section includes Trumpet, Trombone, Tuba, and Timpani. The percussion section includes Triangle, Tambourine, Tom-tom (piccolo), and Gong/Cymbal. The keyboard section includes Harp. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. There are several measures of music, with some measures containing rests. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'molto' (molto). Performance instructions include 'string.' and 'div.' (divisi). The page number '88' is at the bottom.

89

Prin însăși forma la care a apelat compozitorul, aceea a *rondo*-ului – temele muzicale alternează cu cea a refrenului în care, motric și cumulativ de energii, – secțiunea propune trei teme de hore diferite ca proveniență, legate între ele prin scurte pasaje. Tocmai aceste treceri de la un tip ritmico-melodic la altul au necesitat atenție din partea noastră și adaptare către feluritele structurări tipice ale lor. Pasajele de virtuozitate nu se cereau a fi cântate întotdeauna în nuanțe de *f*, tocmai aici am insistat spre o redare diferențiată a apariției refrenului, de altfel cerută în mod expres și de compozitor. Acest fapt indică clar vizarea unei gradații către final, găsirea unei proporționalități juste a compartimentelor în momente de densități sonore maxime. Urmărind ideea unei echilibrări sonore manifeste, atât prin raporturile dinamice cât și prin cele de orchestrație, a alternanței jocurilor, am încercat să surprindem atmosfera degajată de fiecare joc în parte, închegând și rotunjind întregul dans (nr. III).

Partitura, după cum se poate observa din paginile citate anterior, ne oferă suficiente date, în ideea că ele se transpun în practică ca atare, deja configurând sonorități dorite de către compozitor și, în același timp, de către dirijor.

Întotdeauna crezul în propria concepție interpretativă este un punct de plecare fără de care nu putem realiza nici un concert. Desigur că raportările, comparațiile inerente ce survin, pot evidenția sau estompa anumiți parametri ai respectivei partituri. Oricum, opusuri prezente permanent în stagiunile concertistice, acestea se cer mereu a fi îmborsărite, revitalizate, reactualizate, așa precum și folclorul în sine suportă mereu noi revalorizări.

3.3. Sigismund Toduță, Concert pentru orchestră de coarde nr. 1

Partea a III-a

Din pleiada compozitorilor români ai secolului XX și, în mod particular, ai școlii clujene de compoziție, nu putea lipsi compozitorul Sigismund Toduță (1908-1991). Profilul său muzical deosebit de complex, desăvârșit atât în ceea ce privește o abordare analitic-teoretică a fenomenului muzical, cât și latura sa practică, a substanței sonore exprimată foarte personal în compozițiile sale, îl plasează pe orbita marilor creatori de școală.

Aprofundarea tehnicilor de scriitură baroce, a contrapunctului imitativ și a rigorii construcției formale consolidează creația sa pe fundamente solide. Totodată cercetările și atenția acordată coralului gregorian precum și ancorarea sa în spațiul românesc, cu propriile-i valori culturale – ale moștenirii bizantine și folclorului autentic – ne relevă o personalitate deschisă înspre o abordare polivalentă a fenomenului muzical, desigur, în ipostaza propriilor percepții. Confluențele întâlnite în muzica sa potențează o latură sau alta a preferințelor sale. Cu certitudine însă, orice lucrare propune „construcția”; prin ordinea pe care și-o propune el însuși ca principiu coordonator de/în limbaj și formă, clădește adevărate edificii sonore, conturate și pline de substanță.

„... «soluția» modală a lui Sigismund Toduță, sistemul său, urmărește aproape programatic parcurgerea și cvasi-epuizarea procedeelelor ce au suscitat interesul ultimelor generații de creatori. Constatarea este cu deosebire relevantă, căci nu doar similitudinea unor procedee, «ținerea pasului» cu ceea ce s-a înfăptuit în tehnica modală la un moment dat, sunt proprii scrisului lui Sigismund Toduță [...], ci inclusiv coordonarea sintetică a potențialului acestor procedee; de aici, așadar, acest caracter programatic al demersului modal-structiv [...], întreaga sa semnificație relevându-se abia la capătul unor profunde investigații analitice a operei compozitorului,

a factorilor ei stilistici, tehnici, conceptuali și, în sfârșit, de psihologie creatoare⁴²”.

În *Concertul pentru orchestră de coarde nr. 1* (1951) asistăm la o dezvoltare ciclică, bazată pe principiul variației melodice a unei „celule generatoare” (notă de schimb superioară – părțile I și II, respectiv inferioară în partea a III-a) plasată în intonațiile unei melodii populare de context armonic-modal. Pregața facturii folclorice rezidă și din formulările ritmice a căror construcție diversificată determină o policromie în aspectul variațional al întregului.

„Valoarea metaforizantă a semnificațiilor tematiche oferă lucrării coeziune estetică. Diferențierea temelor este realizată la nivelul duratelor (șaisprezecimi, pătrimi, optimi) și al măsurii, cu elemente de variație melodică, dar mai ales la nivelul caracterului. Intonația populară a temei inițiale se transformă, în mișcare lentă, în cântec de leagăn pentru ca finalul să capete accente dansante, ludice⁴³.”

Tocmai de aceea am simțit nevoia să ne oprim la ultima parte care, sub aspectul parametrilor de ritm și metru, conferă o notă de vigoare specifică anumitor intonații de joc. „Jocul” accentelor împiedică aparent fluența ritmico-melodică, dar ele dau pregață și culoare întregii teme de *rondo* - partea fiind alcătuită din trei secțiuni, într-o formă de *rondo monotematic*.

⁴² Firca, Gh., *Caracterul modal al muzicii lui Sigismund Toduță*; în „Lucrări de muzicologie”, vol. XIV, Cluj-Napoca, 1979.

⁴³ Banciu, G., *Importanța concertelor pentru orchestră de coarde în creația lui Sigismund Toduță*, Simpozion „Sigismund Toduță”, Cluj-Napoca, 17 mai 2003.

Exemplul muzical nr. 28
 Sigismund Toduță, *Concert pentru orchestră de coarde*, p. III, (măs. 1-14)

Allegro giocoso $\frac{3}{4} = \frac{135}{90}$

Violini I
 Violini II
 Viole
 Violoncelli
 Contrabasi

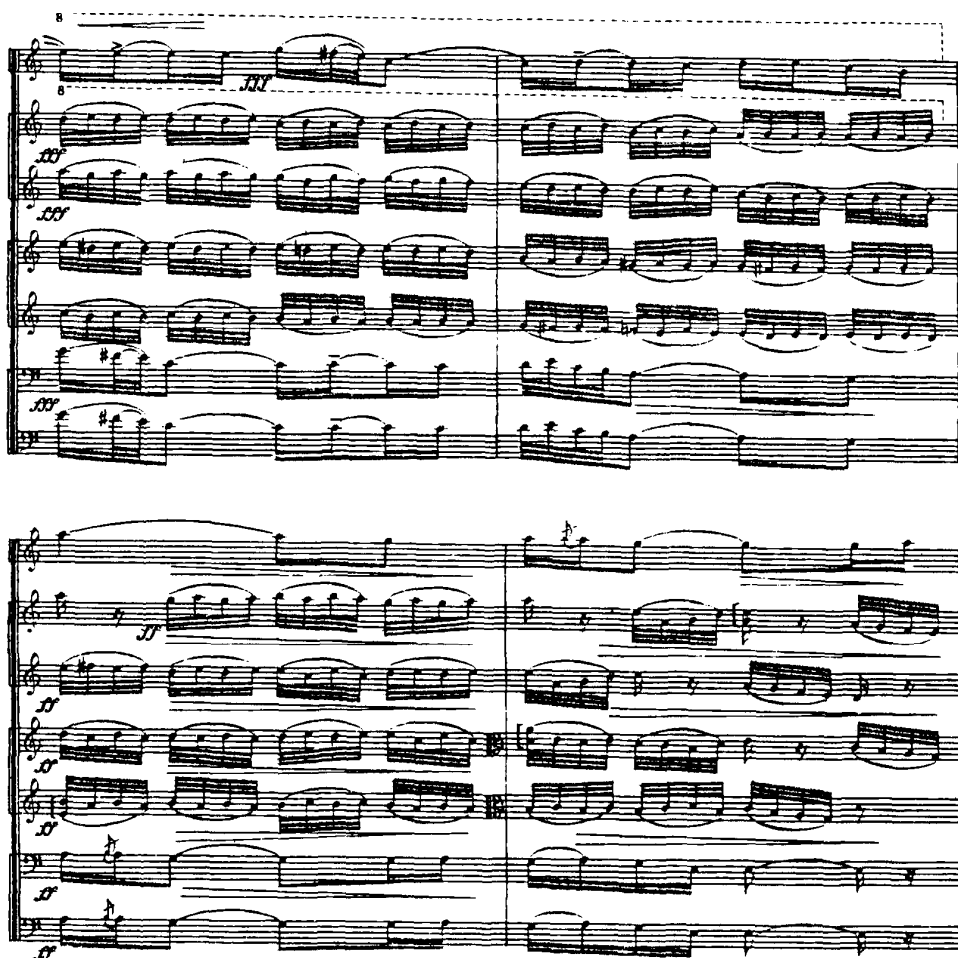
The musical score consists of four systems of staves for five string parts. The first system shows the initial entry with *ff* dynamics. The second system introduces *arco* and *div.* markings. The third system features *unifi.* and *piaz.* markings. The fourth system includes a first ending bracket marked with a circled '1' and continues with *arco* and *piaz.* markings. Dynamics range from *ff* to *mf*.

Obținerea unei cuprinderi omogene a părții a pus la un moment dat probleme din perspectiva cuplării compartimentelor corzi grave cu viorile, deoarece stratificările planurilor sonore vizează nu doar corectitudinea acuplării lor, ci și dinamica și balansul agogic subînțeles.

Exemplul muzical nr. 29

S. Toduță, idem (cifra 9-10)

The musical score is presented in three systems. The first system is marked "senza sordini" and "assai f molto cantabile". It features multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The second system is marked "animando poco a poco...". The third system is marked "animando poco a poco..." and "ff animando poco a poco...". The score features multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings.



În general, părțile „mișcate” care poate s-ar fi pretat la un gest dirijoral în tactare concentrată, le-am realizat și studiat în același timp cu elevii, în varianta considerării fiecărei optimi – deci tactare pe fiecare timp din măsurile eterogene. Justificarea unei astfel de opțiuni dirijorale rezidă tocmai în faptul că fiecare unitate de timp își are consistența și greutatea de articulare; cu atât mai mult în cazul unei orchestre în formare (de elevi), unde perceperea și valențele metrice eterogene nu sunt consolidate la nivelul practic, de execuție, trebuie ca sublinierea fiecărei pulsații și a fiecărui accent scris să fie corect și inteligibil realizată. Din perspectiva proprie, sigur că ar fi

fost mai comod a tacta concentrat pe unități mari, *hemiole* sau chiar pe măsurile eterogene - omogene respective; acest lucru este imaginat și notat cu scrupulozitate pe întreg parcursul rondo-ului, trecerile de la o măsură la alta, schimbarea caracterului în cuplete și construcția finalului vizând tocmai acest lucru. Lăsând la o parte dificultățile tehnice pe care o asemenea partitură le ridică, legarea și gradarea tensiunilor pe parcursul derulării discursului muzical, sunt într-adevăr țeluri vizate a fi atinse. Încă de la începutul acestei părți aveam în vedere finalul (*Vivacissimo*) ca obiectiv spre care au fost canalizate toate energiile.

Realizat cu ajutorul Orchestrei Liceului de Muzică „Sigismund Toduță” din Cluj-Napoca, *Concertul pentru orchestră de coarde nr. 1* a impus acesteia concentrare, străduindu-se pe multe coordonate a atinge parametrii eficienței maxime. Lucrarea vizează un ansamblu profesionist în a cărui interpretare revelarea sensurilor și particularităților de limbaj nu constituie o problemă, experiența și pregătirea fiecăruia fiind de la sine înțeleasă. Ori, în cazul interpretării de către tinerii elevi cu toate „neîmplinirile” unei maturități de înțelegere insuficientă poate, ne-a adus mai multe satisfacții, fiind în esență și un modest omagiu adus patronului instituției noastre.

3.4. Valentin Timaru, Liturghia Solemnă

Pe Tine Te lăudăm; Fie numele Domnului

Personalitatea creatoare a compozitorului Valentin Timaru (n. 1940) se cristalizează pe fundamentele unor tradiții muzicale de o probitate indiscutabilă: a studia compoziția cu Anatol Vieru, pentru ca apoi să percepi fenomenul muzical alături de un Sigismund Toduță, nu poate decât să potențeze o proprie viziune asupra muzicii. Cercetările muzicologice și analitice asupra creației enesciene (monografia *Simfonismul enescian*, 1992, bazat pe teza de doctorat) și prezența sa la catedra de forme și analize muzicale din cadrul Academiei de Muzică din Cluj-Napoca face ca și abordarea

componisticii să fie dintre cele mai fundamentate și coerente în peisajul muzical românesc. Personalizarea discursului său muzical transpare în fiecare gen abordat, alături de cel simfonic, bine reprezentat (cinci simfonii), acela al creației vocale, respectiv corale, ocupă mare parte din totalul compozițiilor sale.

Textul se vrea permanent a fi punct de reper - de altfel fenomen extins la nivelul întregului secol XX artistic, în care artele tind spre un sincretism mai mult sau mai puțin conștientizat, dar resimțit ca necesitate interioară de exprimare a artistului din acest secol - apelul la o anumită zonă de expresie poetică (Eminescu, Blaga, Ana Blandiana) plasând textul muzical în prelungirea mesajului ideatic.

Totodată, oratoriile – *Cântece de vremeire, Pe urmele Mioriței* – și cantatele *Toate drumurile duc, Dați-mi un trup voi, munților, Meșterul, Mihai-Vodă Viteazul*, alături de celelalte cicluri corale și vocal-instrumentale configurează o personalitate creatoare veșnic preocupată de ideea poetică.

Liturghia Solemnă – Missa solennis (pentru soliști vocali, cor și orchestră) definitivată în această variantă în anul 2000, atinge și lumea sacrului relevant; „Încercarea de a proiecta o liturghie a ritului oriental în ipostază de «misa solennis» ridică o sumedenie de probleme începând cu înlănțuirea unei imnologii concepute pentru a întregi un tot organic și terminând cu proporționarea ecteniilor [...]

În misa catolică secțiunile imnologice utilizate de obicei în formula de concert sunt așa-numitele «ordinarii ale misei»: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus* și *Agnus Dei*, secțiuni ce permit o structurare aproape standardizată.

În liturghia ritului răsăritean aceste momente se regăsesc într-o organică legătură cu secțiunile «proprii ale misei» (de la *Introitus-Apostol-Evanghelie-Offertoriu-Prefacere* până la *Communio-Postcommunio*). [...]

Acel *Kyrie Eleison* (*Doamne, îndură-te de noi*) devine invocația continuă, extinsă parcă peste întreg spațiul liturghiei «și iarăși, și iarăși Domnului să ne rugăm». În momentul când am găsit fizionomia

melodică a acestui *Kyrie Eleison*, am avut bucuria de a simți lucrarea cuprinsă în ansamblul ei⁴⁴.”

Structurarea în 12 părți corespondente momentelor ce se derulează în oficierea unei *Liturghii*, a făcut ca perceperea continuității și redarea ei muzicală să ne pună încă o dată în actualitate, cuprinderea întregului.

De pe această platformă, porniți către o interpretare revelatoare a intențiilor sale, ne-am găsit în postura prezentării acestei „sfere de lumină” pe care orice Liturghie o aduce.

Ea totalizează „razele” fiecărui moment din parcursul traseului liturgic către punctul nodal, acela al prefacerii – corespondent cu numărul VIII din lucrare, *Pe Tine Te lăudăm* (*Offertorium*) și către desăvârșirea *Liturghiei*, la *Amin*-ul final.

Dacă până în acest moment densitatea sonoră a cuplajului de instrumente cu voci a fost definitorie, *Pe Tine Te lăudăm* contrastează, proiectând într-o intenție de interiorizare a contextului religios decantat din însăși momentul liturgic în sine.

Din punct de vedere muzical, stratificarea sonoră redusă la corn englez, corzile, percuția și corul cu soprana solo, subliniază întoarcerea înspre o subtilizare de exprimare relevantă. Atenția noastră ca dirijor a fost îndreptată în primul rând spre realizarea unei dinamici adecvate pentru a putea reliefa atmosfera specifică rugăciunilor consubstanțiale acestui moment liturgic.

⁴⁴ Salutară e consemnarea de către compozitor a unor puncte de reper privitoare la lucrare. *Apud*. Programul de sală a concertului vocal-simfonic extraordinar *Liturghia Solemnă*, p.a.a., alcătuit de Cristina Glodeanu, Cluj-Napoca, 7 aprilie 2000, Filarmonica „Transilvania”.

Valentin Timaru, *Liturghia Solemnă, Pe Tine Te lăudăm* (măs. 585-642)

585 Andante (Offertorium) 599

Cor Inglese

Timpani

Campane

Gran Cassa

Tassa

595

Cor Inglese

Timpani

Campane

Cor C.

Tassa

S. violon

S.

A.

T.

B.

600

Cor Inglese

Timpani

Campane

Cor C.

Tassa

S. violon

S.

A.

T.

B.

605

Cor. Ing. 610

Timp. *Drum*

Camp. *mp*

Gr. C. *mp*

tamb. *mp*

toaca

S. solo. *Adagio*

S. *A - min A -*

A. *A - min A -*

T. *A - min A -*

B. *A - min A -*

Cor. Ing. 615 620

Timp. *mp*

Camp.

Gr. C.

toaca *mp*

S. solo. *- min*

S. *- min*

A. *- min*

T. *- min*

B. *- min*

625

toaca

S solo

p dolce

Te - Ti - ne Te Lá - u - dum Te Bi - ne - cu - vîn-tîn Te Bi - ne - cu - vîn-

S

p dolce

Te - Ti - ne Te Lá - u - dum

A

p dolce

Te - Ti - ne Te Lá - u - dum

T

p dolce

Te - Ti - ne Te Lá - u - dum

B

p dolce

Te - Ti - ne Te Lá - u - dum

Vln

p dolce

Vc

p dolce

Cb

p dolce

630

635

Timp

toaca

S solo

dum Domn - ne Domn - ne Bi - ne Te cu-vîn-tîn Domn -

S

Te - Ti - ne bi-ne Te cu - vîn-tîn

A

Te - Ti - ne bi-ne Te cu - vîn-tîn

T

Te cu - vîn-tîn

B

Te cu - vîn-tîn

Vln I

con sord

mp

Vln II

con sord

mp

Vln

Vc

Cb

Ti - e îp mîd-ru - mîm Domn -

Ti - e îp mîd-ru - mîm Domn -

Ti - e îp mîd-ru - mîm Domn -

Ti - e îp mîd-ru - mîm Domn -

The musical score is a complex orchestral and vocal work. It begins with a melodic motif in the Clarinet (Cl) and Horns (Hn) section, marked 'mp'. This motif is repeated and varied throughout the score. The vocal soloists (S solo, S, A, T, B) enter with the lyrics 'Kyrie eleison'. The instrumental parts include Trumpets (Camp), Vibraphone (Vib), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The score includes dynamic markings such as mp, f, ff, and p, and includes a section marked '640'.

Așa cum însuși compozitorul consemna, găsierea motivului *Kyrie eleison* încrustat încă din debut, iscă o veșnică revenire asupra lui pe întreg parcursul lucrării; ca ilustrare alegem finalul *Liturghiei* ce dimensionează explicit profunzimea „unei invocații” direcționată către înalt... de noi” prin însăși curba melodică propusă.

97

103

În ceea ce privește demersul dirijoral am fost puși în situația pregătirii *Ansamblului coral* de studenți al Academiei de Muzică din Cluj, pregătire într-un timp suficient pentru a clarifica partitura în detaliile ei de construcție. În schimb, realizarea artistică a suplimentat problematica cuplării unui al doilea cor *Camerata Academica* din Brașov pregătit de maestrul Nicolae Bica, venit cu propriile percepții asupra lucrării. Toate acestea, pe lângă conjuncția cerută cu soliști și o orchestră profesionistă.

Încă din repetiții omogenizarea sonorităților, culorilor timbrale necesare unui asemenea tip de lucrare, precum și echilibrarea compartimentelor vocal, respectiv instrumental s-au plasat în centrul atenției noastre. Lucrarea a ridicat probleme de asamblare, dar și gradare și subtilizare a „nuașelor” de tempo; trenanța derivată din uniformizarea generală de tempo a trebuit contracarată prin elemente agogice găsite pe parcursul muzical – de pildă, *Fericirile* (antifonul III), pe care l-am dinamizat; *Ca pre Împăratul*, înglobat fiind în *Heruvic*, se cerea evidențiat prin contrast de tempo chiar dacă acest lucru nu era notat în partitură (măs. 475).

În ansamblul ei, prezentarea în concert a acestei prime audiții ni s-a părut o reușită atât compozitorului, interpreților, cât și publicului auditor.

3.5. Dora Cojocaru, *Galgenlieder in der Nacht*

Nach Norden, Vest Östlich, Galgenberg II

Integrată în circuitul componistic european prin participarea activă la cursuri, festivaluri, conferințe, compozitoarea Dora Cojocaru (n.1963) și-a configurat personalitatea muzicală forând în postmodernismul de avangardă întru căutarea exprimării propriului eu. Nevoia de clarificare a unor proprii căutări a generat la un moment dat exprimarea textuală a unor concluzii nu neapărat în sensul unei muzicologii speculative ci a unei responsabilizări față de lumea muzicală ce respiră în jurul nostru și în care trăim și noi.

Din repertoriul compozitoarei, anterior abordării opusului la care ne vom referi, am prezentat încă două lucrări în p.a.a. –

Vitalitate, Concertare – ceea ce a făcut să fim deja familiarizați cu modul de articulare al compozitoarei.

Ceea ce se desprinde ca notă dominantă caracterizantă este un permanent inedit ce personalizează creațiile sale, o transpunere a imaginarului și a fanteziei proprii; în ceea ce privește lucrările cu text, ele ocupând un loc important la Dora Cojocaru, putem remarca că tocmai textul și contextualitatea socio-estetică propusă de el declanșează un șir de reacții transpuse muzical, nu neapărat într-o consecvență stilistică.

Cantata de cameră *Galgenlieder in der Nacht*, pe versuri de Christian Morgenstern, compusă în 1995, prezentată în primă audiție absolută la 25 aprilie 1999 într-un concert-spectacol cameral, inspirat din lirica lui Christian Morgenstern are o derulare mai specială, respectiv o suită de poezii. „Cele 10 miniaturi sunt expresii ale unei atmosfere speciale în care se împletesc o multitudine de afecte sugerate de poemele nocturne din volumul *Galgenlieder* („Cântecele spânzurătorii”) de Christian Morgenstern. Este vorba despre o lume imaginară, populată de personaje ireale: *Palström, von Korf, Lunovis, copilul Spânzurătorii, Soarele de miazănoapte, Peștele Cântător*. Dar, în acest tărâm fantastic, ele sunt doar marionete înzestrate cu emoțiile și sentimentele noastre, manipulate de forța nevăzută a creației, ce insuflă viață. Încercând a înțelege esențele fantasmagoriei, trăirile petrecute în lumea vieții în oglindă, învățăm să ne cunoaștem mai bine pe noi înșine: *Wirst das leben besser kennen/Wenn du uns verstehen lernst*”⁴⁵.

Referitor la parametrii muzicali în care-și desfășoară discursul sonor, compozitoarea face apel la un număr redus, atât de instrumentiști - flaut, clarinet, corn, percuție, vioară, violoncel - și o voce de soprană, cât și la un număr redus de „motive” melodico-ritmice care circulă într-o coerență tematică a gradării evenimentelor ideatice. Astfel, sunt evidente anumite corespondențe între cele 10 secțiuni:

⁴⁵ Apud., Program de sală al serii de la concertul-spectacol cameral inspirat din lirica lui Cristian Morgenstern, Cluj-Napoca, 25 aprilie 1999.

A	Galgenberg I		1
	<i>(Muntele spânzurătorii I)</i>		
B	Nach Norden, West-Östlich		2
	<i>(Către Nord, Vest-Estic)</i>		
C	Galgenkindes Wiegenlied		3
	<i>(Cântecul de leagăn al copilului spânzurătorii)</i>		
D	Lunovis I		4
	<i>(Oaia lunii I)</i>		
E	<i>ludicul</i>	Das Grosse Lalula	5
		<i>(Marele Lalula)</i>	
F	<i>tăcerea</i>	Fisches Nachtgesang	6
		<i>(Cântecul nocturn al Peștelui)</i>	
G	Lunovis II		7
	<i>(Oaia lunii II)</i>		
H	Die Mitternachtsmaus		8
	<i>(Șoarecele de la miezul nopții)</i>		
I	Die Mause falle I-II		9
	<i>(Cursa de șoareci I-II)</i>		
J	Galgenberg II		10
	<i>(Muntele spânzurătorii II)</i>		

Motivul - semnal al cornului din nr. 1 și nr. 10 avertizează asupra derulării, respectiv asupra finalului. Nu este întâmplător

faptul că între nr. 1, comprimat ca mesaj și sonorizare, textul apare șoptit de către instrumentiști și nr. 10 care elaborează, dezvoltă vocalizat solistic există reale conexiuni. „Avertismentul” debutului se amplifică spre final, reprezentând oglinda începutului. Poate că nu ar fi de ignorat și ideea unui cumul în zona mediană (E și F) a jocului și tăcerii; Peștele care „vorbește” în noapte către ceea ce se vrea a fi un corolar imaginativ și exponențial al ultimelor patru secțiuni.

Exemplul muzical nr. 32

Dora Cojocaru, *Galgenlieder in der Nacht*, nr. 10, secțiunea J (măs. 1-40)

J Galgenberg II
Allegro vigoroso

Fl. *fp* *sf* *fp* *fp* *fp*

Cl. *fp* *sf* *fp* *fp* *fp*

Cor. *f* *sf* *mf* *mf*

Perc. *mf* *mf*

VI. *fp* *fp* *fp*

Vlc. *fp* *fp* *fp*

Voce

6 *meno mosso* **Tempo 1**

Fl. *mp* *fp*

Cl. *mp* *fp*

Cor. *mf* *f* *mp*

Perc.

VI. *col legno batt.* *f* *p*

Vlc. *col legno batt.* *f* *p*

Voce *mf*
 Hie - dem Völ - ke un - ver - ständ - lich ——— drei - ben

10

Fl. *mf* *f*

Cl. *mf* *f*

Cor. *mf* *f*

Perc. *f* *f* *p*

VI. *3* *3* *mp*

Vlc. *5* *mp*

Voce *mp*
 wir des Lebens Spiel Grade das, — was un-ab-nemnd - lich

Tempo I

14

Fl. *mp* *f*

Cl. *mp* *f*

Cor. *mf* *f* *mf*

Perc. *f* *ord.* *mp*

Vi. *f*

Vlc. *f*

Voce *f*
fruch - tet un - sen Spott als Ziel

18

Fl. *fp* *fp*

Cl. *fp* *fp* *fp* *fp* Wirst das Le-ben bes - ser ken-nen

Cor. *f* *mf* *fp* *mf*

Perc. *f*

Vi. *fp* *fp* *fp* *fp* Wirst das Le-ben bes - ser ken-nen

Vlc. *fp* *fp* *fp* *fp* Wirst das Le-ben bes - ser ken-nen

Voce

Exemplul muzical nr. 33
Dora Cojocaru, idem, nr. 2, secțiunea B (măs. 1-44)

B "Nach Norden West - Östlich"

Fl. *non leg.* *mp* *mf* *sf*

Cl. *non leg.* *mp* *sf* *mf* *sf*

Cor.

Perc. *mf*

Vl. *mp* *mf* *simile*

Flute *mp* *mf* *simile*

Voc. *f* *ström* *Pal* *Als*

1. Pal
2. Als

Fl. *f*

Cl.

Cor.

Perc. *f*

Vl.

Vlc.

Voc. *ström* *Pal* *er* *ström* *dies* *ist* *von* *ner-vös* *Kor* *ge-er*

16

Fl. *sf sf* *f*

Cl. *sf sf* *f*

Cor. *sola secunda volta* *p*

Perc. *f*

VI. *simile* *f*

Vlc. *simile* *f*

Voce *3* *5*
 wodem da rum
 zählt, fühlt sich
 schläft die - ser er jetzt
 leicht

23

Fl. *p* *mp*

Cl. *sf sf* *p* *sf sf* *mp*

Cor. *mp*

Perc.

VI. *fp* *mp*

Vlc. *fp* *mp*

Voce *5*
 nach Norden
 ge - quillt:

30

Fl. $\frac{4}{8}$ $\frac{9}{16}$ f mp

Cl. $\frac{4}{8}$ $\frac{9}{16}$ f mp

Cor. $\frac{4}{8}$ $\frac{9}{16}$ mp

Perc. $\frac{4}{8}$ $\frac{9}{16}$ f

Vi. $\frac{4}{8}$ $\frac{9}{16}$ f mp V V

Vlc. $\frac{4}{8}$ $\frac{9}{16}$ f mp $pizz.$ $arco$

Voce

Denn nach Os - ten, Wes - ten Sü - den schla - fen heist das

37

Fl. $\frac{4}{8}$ $\frac{9}{16}$ ff p mp $sempre leg.$

Cl. $\frac{4}{8}$ $\frac{9}{16}$ ff p mp $sempre leg.$

Cor. $\frac{4}{8}$ $\frac{9}{16}$ p

Perc. $\frac{4}{8}$ $\frac{9}{16}$ mf

Vi. $\frac{4}{8}$ $\frac{9}{16}$ ff mp $simile$

Vlc. $\frac{4}{8}$ $\frac{9}{16}$ ff mp $simile$

Voce

Herz er - mitlen Solches steht bei zwei Gdelt - ten, die auch

În ceea ce privește această lucrare am mai avea de adăugat doar anumite considerente cu referire la rolul dirijorului în coordonarea unui spectacol de teatru instrumental:

1. La acest nivel, rolul dirijorului este mult amplificat datorită faptului că unitatea partiturii trebuie păstrată în orice condiții. Faptul că instrumentiștii sunt înzestrați și cu responsabilități de ordin dramaturgic nu trebuie să constituie o piedică înspre realizarea creației muzicale propriu-zise. Astfel, dirijorul și instrumentiștii conlucrează, sincretismul realizându-se prin gest și rostire muzicală. Tot la stadiul instruirii ansamblului, dirijorul va insista asupra formării unor deprinderi de execuție și a unor reflexe de asamblare; conștient, se va memoriza parțial lucrarea pentru o cât mai mare independență față de știmă.

2. În a doua fază de pregătire a unui asemenea spectacol, dirijorul se vede înglobat în jocul regizoral, chiar dacă rămâne „îngerul păzitor” al exprimării muzicale obiective. Aici dirijorul trebuie să fie foarte prezent, atât ca eficiență cât și ca spectaculozitate (exemple în acest sens sunt: începutul lucrării, partea A, partea F, mimarea pescuitului cu un arcuș, partea H se dirijează cu fața spre public și cu mască pe față etc.).

De foarte multe ori (cum este și cazul de față) partea de relevanță a dirijorului nu este doar cea cunoscută din tradiția unui concert, ci și aceea de coordonator al evenimentului muzical în toată complexitatea sa. El în sine devine personaj, ceea ce presupune în mod inevitabil o problemă fundamentală în ceea ce privește prestația lui profesională.

3. Spectacolul va fi o reușită în măsura în care dirijorul parcurge aceste etape, ajungând pe scenă („cu mască sau fără mască”) să îmbine atât tradiția, cât și inovația contemporană propusă de teatrul instrumental.

3.6. *Liviu Glodeanu, Zamolxe, tabloul V*

Ritual pentru Zamolxe

În contextul muzicii românești din secolul XX creația compozitorului Liviu Glodeanu (1938-1978) este prezentă ca o linie de forță, relevantă tocmai prin abordarea unei palete diversificate de lucrări de la genul concertant, simfonic, până la oratoriu și operă. Raportarea la cuvântul rostit, cântat, de-a lungul întregii creații a fost resimțită ca o necesitate a exprimării personalității compozitorului, metafora plasându-se în zona ei centrală. Consecvența în limbajul muzical utilizat de-a lungul anilor se raportează permanent la acea „spiritualitate românească”, nu neapărat legată întotdeauna de folclor ca atare, ci, de ceea ce configurează acest spațiu de spiritualitate prin relaționările din interiorul său. Transpunerea acesteia în timpul și spațiul secolului XX conduce inevitabil la apropierea de marile creații de gen ca *Oedipul enescian*, *Moise și Aaron* de Schoenberg, amintindu-le acestea și pentru apelul lor la mituri esențiale, ancestrale.

Relevarea contemporană a misterului lor prin reactualizare ține de comunicarea unei anume expresii și sensibilități a percepțiilor dialecticii unui spațiu mitic.

Opera *Zamolxe*, alcătuită din cinci tablouri, propune, aparent, parcursul devenirii omului- Zamolxe- către zeul Zamolxe; (consistența reală a mesajului însă relevă natura sensibil-umană a profetului, faptul că revenirea asupra întrebărilor adresate eului și nu o pietrificare rigidă a unui zeu abstract.) Opțiunea noastră pentru comentarea ultimului tablou ține de considerente ale complexității mesajului ideatic și, în același timp, de construcția muzicală a întregului edificiu sonor. Acesta este oglindirea parțială a primului tablou; dacă în *Ritual păgân*, adresat zeului Gebeleisis, invocațiile corului și Magului vizau categorii extreme ca „bine și rău”, „urâțenie și frumusețe”, în *Ritual pentru Zamolxe* invocația capătă însuflețire întru „bine și înalt” (aspirația umană către ...) și întru „înțelepciune și frumusețe”. Și din punct de vedere muzical, ritualurile debutează identic cu cele cinci semnale ale suflătorilor de alamă – cu care, de

altfel, se încheie și opera – peste care se suprapun formule melodico-ritmice, într-o textură controlabilă ca entitate sonoră. Ele circulă pe întreg parcursul operei, metamorfozate în funcție de culoarea dorită pentru ilustrarea unui anume moment ideatic sau altul, prin aceasta raportarea la conotațiile textuale fiind definitorie.

Totul se reflectă și în abordarea muzicală: chiar dacă există anumite diluări – rostiri solistice neacompaniate.

Exemplul muzical nr. 34

L. Glodeanu, *Zamolxe*, tabloul V (măs. 51-55, Magul)

Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C. ingl.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. b.
Fg. 1
Fg. 2
Cfg.
Preot.
S.
A.
T.
B.
I.
Vni. II
Vle.
Vlc.
Cb. 4

50

Mag. Și a-tunci, în

55

cc.
Fl. 1
Fl. 2
T. tom
Gr. C.
Pf.
Cb. 1
Cb. 2
Cb. 3
Cb. 4

Mag. singura-ta - tea sa, El se pro-fă - cu în lume Zamolxe

Ce - ta - te eștia-ici

(Zamolxe apare neobservat; nimeni nu-l recunoaște)

- sau cu acompaniament redus, tensiunea se prelungește în subsidiar proporțional cu ascensiunea construcției dramaturgiei. Astfel, lemnele (măs.141), prin ascendența lor, subliniază „triumful învățaturii lui Zamolxe⁴⁶”, alături de intervenția corului, a mulțimii care înțelege abia acum adevărul și umanitatea învățaturii sale.

Corul joacă un rol esențial în construcția conflictului dramatic, „masele” conduse ideologic de inoculările Magului, modificându-și percepțiile ca reflex a conștientizării a conștiinței proprii.

Față de această complexitate de pe tărâmul ideatic al operei, poziționarea dirijorului este aceea a ordonatorului și arhitectului evenimentelor sonore propuse de către compozitor. Fără însă a conștientiza aspectele ce țin de profunzimea intrinsecă a mesajului, nu se poate lua în discuție nici un parametru muzical. Spațiul nu permite o analiză a întregii lucrări, iar unul dintre dezideratele propuse este cel al reliefării unor constanțe interpretative.

⁴⁶ A se vedea Stoianov, C., „*Mitul lui Zamolxe în concepția dramaturgică a lui Liviu Glodeanu*”, revista „Muzică”, nr. 1/1990.

Exemplul muzical nr. 35
L. Glodeanu, idem, (măs.103-120)

Picc.

Fl. 1 2

Ob. 1 2

C. ingl.

Cl. 1 2

Cl. b.

Fg. 1 2

Cbg.

Cor 1 2 3 4

Trp. 1 2

Trb. 1 2

Tuba

Pf.

T.tom

Gr. C

S.

A.

T.

B.

Z

Vni. I

Vni. II

Vle

Vlc.

Cb.

vre - me i - na - poi ca ma - rea i - na - poi

(Se repede la o statuie și o zdrobește)

[illegible]

Picc.
 Fl. 1
 Fl. 2
 Cl. 1
 Cl. 2
 1
 2
 Trp. 1
 Trp. 2
 3
 1
 Trb. 2
 3
 Tuba
 S.
 A.
 T.
 B.

Sta - tu - ia nous-tri sîr - ră - ma - ia
 Ne - cu - nos - cu - tul orb ne-a sîr-ră - mat ze - ul
 Sta tu ia nous-tri sîr ră ma ia
 Ne - cu - nos - cu - tul orb ne-a sîr-ră - mat ze - ul
 Ne - cu - nos - cu - tul orb

Vni I
 1-2
 3-4
 5-6
 7-8
 9-10
 11-12
 Vni II
 1-2
 3-4
 5-6
 7-8
 9-10
 11-12
 Vlc.
 1-2
 3-4
 5-6
 7-8
 Vlc.
 1-2
 3-4
 5-6
 7-8
 Cb.
 1-2
 3-4

123

This page of a musical score contains the following parts and staves:

- Woodwinds:** Flute 1 & 2 (Fl. 1-2), Oboe 1 & 2 (Ob. 1-2), Cor Anglais (C. E.), Clarinet 1 & 2 (Cl. 1-2), Bassoon 1 & 2 (Fg. 1-2), Contrabassoon (Cfig.), and Cor Anglais 2 (Cor. 2).
- Brass:** Trumpet 2 (Tp. 2), Trombone 1, 2, & 3 (Trb. 1-3), and Tuba.
- Percussion:** Timpani (Tm.), Snare Drum (Gr. C.), and Cymbals (Cym.).
- Strings:** Violins I (Vni I), Violins II (Vni II), Violas (Vle.), and Cellos/Double Basses (Cb.). Each section is divided into multiple staves (e.g., 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10, 11-12).
- Other:** A section for voices or soloists (A, B) with lyrics.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The bottom section of the page features a large, complex string ensemble with many staves, each containing a different string part.

(Zamolxe este ucis.)

Unul dintre parametrii esențiali și predilect exploatați este ritmul; el derivă dintr-o percepere specifică a temporalității pe care cade accentul ca procesualitate, ca devenire permanentă a ceva înspre ceva, staticismul fiind eliminat. Această temporalitate se configurează în relații ritmice de grup, în suprapuneri ale unor celule derulate uneori cu precizie matematică (moduri ritmice), cu ritmica parlată a diverselor configurații: ritmica solistică, pliată pe exprimarea ideilor textului și cea de grup – respectiv a mulțimii și a preoteselor, ca personaje colective (a se vedea exemplul grafic la finele capitolului II).

Verticalizarea unor astfel de momente creează desigur, cuplate și cu ceilalți parametri muzicali, un efect deosebit ce se cere evidențiat din prisma dirijorului, nelăsând nici un strat ritmic la întâmplare. Ilustrăm un astfel de tip de stratificare prin exemplul expus anterior.

Delimitarea straturilor muzicale ale orchestrării în actul interpretării de către dirijor este o problemă care ne-a preocupat permanent. Cuplarea compartimentelor orchestrale care susțin un fond, un cadru sonor și reliefaarea altora din cadrul textului, în diferențieri timbrale și ritmice evidente – sau a totalului vertical – ne-au fost relevate chiar în fragmentul exemplificat anterior, planuri de sinteză și corespondențe cu cele ideatice⁴⁷.

Nu întâmplător am ales citarea momentului respectiv care, în fapt, este declanșator al momentului tragic (uciderea omului Zamolxe, orb) ca atare, din perspectiva dirijorală acest climax fiind vizat de la primul sunet al operei ce temporalizează evenimentele tocmai spre acel punct. Din această cauză stratificările ritmice, melodice, de țesătură, sunt foarte bogate în această zonă, fiecare strat avându-și greutatea și rolul bine determinat pentru întreg.

⁴⁷ Situându-ne în genul ce impune derularea unor evenimente explicit urmărite, dar metaforic redate textual, rostirea specifică la care face apel compozitorul – consacrată celor două personaje solistice – este una predilect teatrală. Intonațiile cerute în codurile propuse apropiindu-se mai degrabă de abordarea cu mai multă atenție spre „revelarea misterului” din partea unor actori experimentați, nu neapărat soliști vocali. Aici am simțit neajunsul unei insuficiente gradări în registrele de intonații ale soliștilor (și corului) ce s-ar fi realizat mai veridic de către actori care, prin natura pregătirii lor, intuiesc și stăpânesc modul de gradare al intensităților dramatice de exprimare.

Reliefarea acestui punct de mare densitate dramatică a necesitat eforturi de acumulare și gradare a tensiunilor interioare de pe parcurs către acest punct și mai apoi, spre rezolvarea sa.

Gestica dirijorului se cere a fi adecvată unui limbaj de acest tip în care diversitatea și complexitatea problematicilor impuse obligă la o pluralitate de aspecte vizate. Această partitură a ridicat probleme, nu neapărat legate de tehnica dirijorală strictă, ci însăși de pătrunderea construcției edificiului sonor și a manierei de înglobare a diverselor tehnici de scriitură ce se cereau a fi stăpânite și redată elocvent. Șansa de a colabora cu interpreți experimentați – Orchestra și Corul Filarmonicii „Transilvania” – a făcut ca dialogul dintre noi să fie unul reușit din multe puncte de vedere, declarându-ne satisfăcuți de rezultanta sonoră finală. Cu toate acestea, orice interpretare este perfectibilă în măsura în care vor exista întotdeauna conștientizări ale minusurilor fiecăruia. Ocazia reluării oricărui opus prilejuiește aprofundări și optici noi față de multe aspecte muzicale și ideatice, în conformitate cu evoluția personalității umane într-o veșnică devenire.

CONCLUZII

Periplul realizat în decursul desfășurării capitolelor acestei cărți a fost în fapt parcurgerea drumului de la datul partiturii la actul interpretării. Nu neapărat văzut și perceput ca demers metodologic strict, ci accentuând latura interpretativă, viziunea dirijorală constituie fundamentul perspectival abordat.

Astfel, optica dirijorului-interpret am luat-o ca bază de pornire și din acest punct de vedere acoperirea fenomenologică a propriilor interpretări ne apare ca relevantă.

Desigur că o deschidere posibilă spre o altă zonă ar constitui-o viziunea interpretativă a dirijorului-profesor – ipostază în care am activat de asemenea mulți ani, acumulând experiență – care însă, propune din start angrenarea unei metodologii stricte, oarecum cu indicative pedagogice. Avantajul declarat al poziției noastre de ambele părți însă, a decantat în timp concluzii extrase din însăși practica artistică, atât ca dirijor-interpret cât și ca dirijor-profesor. Poate că la un moment dat ele interferează și, cu siguranță în subconștient, se și completează; rezultatul fiind acea sinteză ce motivează intenția analitică a unui demers scriptic. El intervine ca o necesitate, fiind un tip de exprimare textuală a argumentelor și intențiilor, a realizărilor și idealurilor propuse. Sistematizarea unor idei pornite de la o realitate experimentată muzical a interpretării deci, își motivează apariția la un nivel de clarificare și pătrundere a sensului interpretării.

Desigur că și parametrul analitic joacă un rol fundamental în conturarea concepției și reperele pe care le-am dat pe parcurs, chiar dacă nu intră în detalii de morfologie și structură, sunt subînțelese și “înțelese” înainte de interpretarea unei lucrări.

Influența unor studii și analize referitoare la un anume repertoriu aduce o întregire și, uneori, o argumentare în plus a propriei imagini generale pe care ne-am format-o; cu toate acestea,

bibliografia suportă oricând completări pentru o cât mai solidă aprofundare a tuturor detaliilor muzicale și extramuzicale.

Derularea firească a problematicilor prezentate a urmat un traseu similar, poate, acela al momentelor specifice cuprinse în eșafodarea unei interpretări reale muzicale, desigur în baza unei concepții coerente.

În plan atitudinal, propriile intenții interpretative au fost detaliate chiar, încercând o anumită argumentare spre a da credibilitate actului interpretativ-dirijoral.

Un aspect particular spre care ne-am orientat observațiile a fost acela al repertoriului propus spre exemplificare și al comentariilor oarecum analitice.

Faptul că, așa cum se desprinde din însăși conținutul capitolului III – am optat pentru un repertoriu ce cuprinde zone importante genuistic (coral, simfonic, vocal-sinfonic și operă) nu a fost incidental. Permanenta preocupare în alegerea repertorială a unor opusuri contemporane cât mai actualizate ca limbaj muzical în același timp și specifice în configurația muzicală românească, a constituit particularitatea de care am ținut seama pentru opțiunile noastre. Tocmai în ideea de a nu păși pe aceleași traiectorii repertoriale (ale unor creații consacrate din epoci anterioare), promovarea unor lucrări de secol XX românesc, vedem a fi o soluție pentru propulsarea viziunii interpretative într-un context al contemporanului. Importanța acestui deziderat propus nu limitează interpretul ci oferă un orizont de cunoaștere și cuprindere mult mai vast și consistent care conectează valori ale naționalului cu universalul creației.

Fiecare, la un moment dat, simte nevoia, chiar firească, de a recurge la exprimări pe care le înțelege poate cel mai bine, fiind în interiorul unui anume climat cultural, etnic, istoric etc. Amprenta acestuia este covârșitoare, dar nu definitorie.

Adecvarea și orizontul perspectival al universalului – absorbit în procesul educației muzicale complexe – este cealaltă fațetă a unui interpret care, fără idei preconceptuate, cristalizează esențe muzicale diferite pe care le integrează personalității sale, mai apoi,

dezvăluindu-le prin interpretarea sa într-o manieră proprie și originală.

Numai în această ipostază demersul teoretico-practic prezentat își are eficiența și fundamentarea, invocând, în același timp, caracterul deschis al cercetării noastre din optica dirijorului-interpret, în ideea unei permanente perfecționări și acumulări pe multiple planuri.

“Muzica nu corespunde unei forme de a fi. E o devenire, e ceva care se naște, crește, ajunge la un punct de maximă expansiune și moare, ca o plantă, ca un sentiment, ca orișicare activitate omenească.”

Sergiu Celibidache

BIBLIOGRAFIE

Dicționare

- *** *Riemann Musik Lexikon, Schott's Söhne*, Mainz, 1959.
- *** *Histoire de la Musique, Encyclopédie de la Musique*, Paris, 1960.
- *** *Enciclopedia della Musica*, Editura Ricordi, 1963.
- *** *Dicționar de estetică generală*, Editura Politică, București, 1972.
- *** *Mic dicționar enclopedic*, Editura Enciclopedică Română, București, 1972.
- *** *Dicționar Explicativ al Limbii Române (DEX)*, Editura Academiei, R. S. R., București, 1975.
- *** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Stanley Sadie, New-York, 1980-1992.
- *** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), im Ed. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1952.

Cărți

1. Andreescu, Horia, *Arta dirijorală*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2004.
2. Andriesei, Petru, *Arta Conducerii muzicale*, vol.I-II, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2004.
3. Anghel, Irinel, *Orientări, direcții, curente*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, București, 1997.
4. Bărbuceanu, Valeriu, *Dicționar de instrumente muzicale*, Editura Muzicală, București, 1992.
5. Bena, Augustin, *Curs practic de dirijat coral*, Editura Muzicală, București, 1958.
6. Bentoiu, Pascal, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975.
7. Bentoiu, Pascal, *Imagine și sens*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973.
8. Bergel, Hans, *O viață de muzician*, Fundația Academică Civică, București, 2013.

9. Berger, Wilhelm G., *Muzica simfonică (contemporană) 1950-1970*, Ghid vol. V, Editura Muzicală, București, 1977.
10. Berlioz, Hector, *Instrumentationlehre*, Strauss, R., Teil I-II, Editura Peters, Leipzig, 1955.
11. Berlioz, Hector, *Memorii*, Editura Muzicală, București, 1962.
12. Botez, D. Dumitru, *Tratat de cânt și dirijat coral*, vol. I (1982) – II (1985), .C.E.S.I.C.E.D., București.
13. Boult, Adrian, *A handbook on the technique of conducting*, Editura Paterson, Londra, 1968.
14. Bratin, Jean, *Calendarul muzicii universale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1966.
15. Buciu, Dan, *Elemente de scriitură modală*, Editura Muzicală, București, 1981.
16. Bughici, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978.
17. Casella, Alfredo, Mortari, Virgilio, *Tehnica orchestrei contemporane*, Editura Muzicală, București, 1965.
18. Celibidache, Sergiu, *Despre fenomenologia muzicală*, Editura Spandugino, București, 2012.
19. Cioran, Emil, *Cioran și muzica*, Editura Humanitas, București, 1996.
20. Collaer, Paul, *La musique moderne*, Editura Meddens, 1963.
21. Comes, Liviu, *Melodica palestriniană*, Editura Muzicală, București, 1971.
22. Constantin, Marin, *The mastering of choral structure and performance*, 10 CD-uri, Electrecord, București, 1995.
23. Constantinescu, Grigore, *Trei decenii cu muzica. Corul Preludiu. 1972-2002*, Editura Ares, București, 2002.
24. Corredor, Jean, *De vorbă cu Pablo Casals*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957.
25. Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești*, vol. IV (1976), vol. VII (1986), vol. VIII (1988), Editura Muzicală, București
26. Cosma, Viorel, *Muzicieni români, Lexicon*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1970.

27. Covătaru, Valeria, *Cuvinte despre cuvânt*, Casa de Editură Mureș, 1996.
28. Erpf, Hermann, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumenten-kunde*, Editura B. Schott's Söhne 3609, Mainz, 1959.
29. Firca, Gheorghe, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Editura Muzicală, București, 1966.
30. Furtwängler, Wilhelm, *Muzică și Iubire* (traducere de Corina Jiva Andreescu) Editura Niculescu, București, 2005.
31. Furtwängler, Wilhelm, *Pagini de jurnal*, Editura Muzicală, București, 1987
32. Gâscă, Nicolae, *Arta dirijorală*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982.
33. Gâscă, Nicolae, *Interpretarea muzicii corale*, Editura Junimea, Iași, 2004
34. Gâscă, Nicolae, *Tratat de teoria instrumentelor*, Editura Muzicală, București, 1988.
35. Geoldeș, Avram, *Corul de cameră. Factor novator în evoluția vieții muzicale românești*, Editura Universității din Oradea, 2000.
36. Giuleanu, Victor, *Melodica bizantină*, Editura Muzicală, București, 1981
37. Giuleanu, Victor, *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986.
38. Golcea, Ioan, *Euritmia gestuală, parte constitutivă a comportamentului gestual*, Editura Almarom, Râmnicu Vâlcea, 2006.
39. Golcea, Ioan, *Gestul cu funcție de semn în comunicarea dirijorală*. Editura Almarom, Râmnicu Vâlcea, 2006.
40. Herman, Vasile, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Editura Muzicală, București, 1977.
41. Herman, Vasile, *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, București, 1982.
42. Honegger, Arthur, *Sînt compozitor*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1966

43. Husson, Raoul, *Vocea cântată*, Editura Muzicală, București, 1968.
44. Iacob, Hilda, *Aspecte stilistice în creația vocală, corală și vocal-simfonică a lui Sigismund Toduță*, Editura Media Musica, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 2002.
45. Iliuț, Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. III, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1997.
46. Juvarra, Antonio, *Il canto e le sue tecniche, Trattato*, Editura Ricordi, Milano, 1988.
47. Lang, Patrick, *Celibidache, întâlniri cu un om de excepție*, Editura Spandugino, București, 2012.
48. Lavignac, Albert, *Encyclopédie de la musique*, 3 vol., Fasquelle, Paris, 1958.
49. Munteanu, Ion, *La pupitrul vieții...Octav Calleya*, Editura SimArt, Craiova, 2009.
50. Musgrave, Michael, *The music of Brahms*, Oxford, 1994.
51. Negrea, Marțian, *Tratat de contrapunct și fugă*, E. S. P. L. A., București, 1956.
52. Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980.
53. Opreanu, Mircea, *Bagheta magică*, Casa Cărții de Știință, București, 1994.
54. Șorban, Elena, *Muzica clasică și romantică*, Eikon, Cluj-Napoca, 2014.
55. Șorban, Elena, *Noi și istoria muzicii: permanențe creative*, Eikon, Cluj-Napoca, 2013.
56. Pașcu, Dorel, *Sunetul muzical și ansamblurile instrumentale*, Editura Universității de Muzică, București, 2000.
57. Pașcanu, Alexandru, *Despre instrumentele din orchestra simfonică*, Editura Muzicală, București, 1980.
58. Pinghireac, Emil, *Arta cântului vocal*, Editura Fundației „România de mâine”, București, 1999.
59. Popescu, Mariana, *Sinteze privind arta și tehnica dirijorală corală în muzica românească*, Editura Europolis, Constanța, 2008.

60. Pricope, Eugen, *Dirijori și orchestre*, Editura Muzicală, București, 1971.
61. Răducanu, Mircea Dan, *Introducere în teoria interpretării muzicale*, Editura Dan, Iași, 2003.
62. Rădulescu, Alexandru, *Dirijori români, Sava, I-II.*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1985.
63. Rimski-Korsakov, Nikolai, *Principii de orchestrație*, Editura Muzicală, București, 1959.
64. Românu, Ion, *Dirijorul de cor și cântul coral*, 2 vol., Tipografia Universității din Timișoara, 1971, 1973
65. Sachs, Kurt, *Hanbuch der Musikinstrumentenkunde*, VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1930.
66. Scherchen, Hermann, *Handbook of conducting*, Oxford University Press, Londra, 1966.
67. Schuller, Gunther, *The Complet Conductor*, Oxford University Press, New-York-Oxford, 1997.
68. Seche, Luiza, Seche, Mircea, *Dicționar de sinonime*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.
69. Sollertinski, Ivanovici, *Despre muzică și muzicieni*, Editura Muzicală, București, 1963.
70. Ștefănescu, Ioana, *Johannes Brahms*, Editura Muzicală, București, 1982.
71. Terényi, Eduard, *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Editura MediaMusica, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 2001
72. Thomas, Kurt, *Lehrbuch der Chorleitung*, Band I-II-III, VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1957.
73. Timaru, Valentin, *Ansamblul muzical și arta scriiturii pentru diversele sale ipostaze*, Editura Institutului Biblic „Emanuel”, Oradea, 1999.
74. Timaru, Valentin, *Compendiu de forme și analize muzicale*, Universitatea „Transilvania”, Brașov, 1997.
75. Timaru, Valentin, *Dicționar noțional și terminologic*, Editura Universității din Oradea, 2002.

76. Timaru, Valentin, *Stilistică muzicală, vol. I, II-tom A, II-tom B*, Editura MediaMusica, Academia de Muzică „Gh.Dima”, Cluj-Napoca, 2014.
77. Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Editura Facla, Timișoara, 1985.
78. Toduță, Sigismund, *Formele muzicale ale Barocului, vol. I*, Editura Muzicală, București, 1969.
79. Toduță, Sigismund, *Formele muzicale ale Barocului, vol. II* (în colaborare cu H. P. Türk), Editura Muzicală, București, 1973.
80. Toduță, Sigismund, *Formele muzicale ale Barocului, vol. III* (în colaborare cu V. Herman), Editura Muzicală, București, 1978.
81. Tomescu, Vasile, *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1967.
82. Țăranu, Cornel, *Elemente de stilistică muzicală, vol. I*, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj, 1981.
83. Urmă, Dem, *Acustică și muzică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982.
84. Vancea, Zeno, *Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX, vol. II*, Editura Muzicală, București, 1978.
85. Vancea, Zeno, *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.
86. Vieru, Anatol, *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, București, 1994.
87. Zingerle, Hans, *Chromatische Harmonik bei Brahms und Reger ein Vergleich* (Studien zur Musikwissenschaft), Wien, 1966.

Studii, Lucrări științifice

1. Angi, Ștefan, *Frăția muzelor azi: dramatizare muzical-scenică a poeziei*, Revista „Muzica”, nr.2/2001, Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București.
2. Arvinte, Aneta, *Semiografia în creația corală românească contemporană*, în: Studii de muzicologie, vol. XV, Editura Muzicală, București, 1980.

3. Banciu, Ecaterina, *Itinerarii muzicologice: Mozart, Puccini, Toduță, Terényi*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2009.
4. Banciu, Gabriel, *Importanța concertelor pentru orchestră de coarde în creația lui S. Toduță*, manuscris, Simpozion „Sigismund Toduță”, Cluj, mai 2003.
5. Brumaru, Ada, *Arta interpretării și spiritul contemporan*, în: Studii de muzicologie, vol. VII, Editura Muzicală, București, 1971.
6. Bugeanu, Constantin, *Perspective creatoare ale actului dirijoral*, Revista „Muzica”, nr. 9, București, 1987.
7. Cojocaru, Dora, *Noi aspecte ale relației text-muzică în creația vocală și vocal-instrumentală a anilor 1955-1970*, Revista „Muzica”, nr. 1/1997, Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București.
8. Firca, Gheorghe, *Caracterul modal al lui S. Toduță*, în: “Lucrări de muzicologie”, vol. XIV, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj, 1979.
9. Gheciu, Radu, *Aspecte ale creației lui Theodor Rogalski*, Revista „Muzica”, nr. 3/1957, Editura UCMR, București.
10. Glodeanu, Cristina, *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur pentru cor mixt, clopote și percuție de Valentin Timaru*, Revista „Muzica”, nr. 3/1996, Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București.
11. Pandelescu, Jean-Victor, *„Trei dansuri românești de Th. Rogalski”*, Revista „Muzica”, nr. 3/1954 Editura UCMR, București.
12. Pop, Dorin, *Dirijorul de cor și ansamblu*, în: “Lucrări științifice ale cadrelor didactice”, vol. I, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj, 1977 (dactilografiat).
13. Scurtulescu, Dan, *Intepretare și stil în muzică*, în: Studii de muzicologie, vol. 18, București, 1984.
14. Stoianov, Carmen, *Mitul lui Zamolxe în concepția dramaturgică a lui Liviu Glodeanu*, Revista „Muzica”, nr. 1/1990, Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București.
15. Timaru, Valentin, *Surse folclorice și neobizantine în creația lui Paul Constantinescu*, în: “Lucrări științifice ale cadrelor didactice”,

vol. II, Conservatorul de Muzică „G.Dima”, Cluj, 1979 (dactilografiat).

16. Türk, Hans, Peter, *Organizarea materialului sonor în creația unor compozitori contemporani (S.Toduță)*, în: „Lucrări științifice ale cadrelor didactice”, vol. II, Conservatorul „G. Dima”, Cluj, 1979 (dactilografiat).

17. Țăranu, Cornel, *Elemente înnoitoare în creația lui S. Toduță*, în: “Lucrări științifice ale cadrelor didactice”, vol. I, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj, 1977 (dactilografiat).