

ADRIANA DRĂGAN
OVIDIU VICTOR DRĂGAN

CURS DE DIRIJAT CORAL

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

DRĂGAN, ADRIANA

Curs de dirijat coral/ Adriana Drăgan, Ovidiu Victor Drăgan

– București: Editura Fundației *România de Mâine*, 2007

Bibliogr.

ISBN 978-973-725-682-9

I. Drăgan, Ovidiu Victor

78.071.2

© Editura Fundației *România de Mâine*, 2007

Redactor: Cornelia PRODAN

Tehnoredactor: Florentina STEMATE

Coperta: Florentina STEMATE

Bun de tipar: 21.12.2007; Coli tipar: 12

Format: 16/61x86

Editura Fundației *România de Mâine*

Bulevardul Timișoara, Nr. 58, București, Sector 6

Tel./Fax.: 021/444.20.91; www.spiruharet.ro

E-mail: contact@edituraromaniademaine.ro

UNIVERSITATEA *SPIRU HARET*
FACULTATEA DE MUZICĂ

ADRIANA DRĂGAN

OVIDIU VICTOR DRĂGAN

CURS DE DIRIJAT
CORAL

EDITURA FUNDAȚIEI *ROMÂNIA DE MÂINE*
București, 2007

CUPRINS

<i>PREFAȚĂ</i>	9
I. SCURT ISTORIC INTRODUCȚIV AL ARTEI DIRIJORALE	13
1. Dirijorul în Antichitate	13
2. Dirijorul în Evul Mediu	14
3. Dirijorul în Renașterea muzicală	15
4. Dirijorul în Baroc și Clasicism	16
5. Dirijorul în perioada Romantismului	16
6. Dirijorul secolului XX	17
II. SPECIFICUL ARTEI DIRIJORALE	21
1. Specificul artei dirijorale (personalitatea dirijorului)	21
2. Profilul psihologic al studentului – dirijor de cor	22
III. ETAPA DE ÎNȚIERE	28
1. Procesul inițierii	28
2. Vocea umană; ambitus, întindere, registre vocale	29
3. Citirea partituri; citirea pe partide, citirea în ansamblu	33
4. Elemente de bază ale analizei muzicale	39
IV. MIJLOACE DE EXPRIMARE DIRIJORALĂ	42
1. Tehnica tactării	42
1.1. Gimnastica pretactală	43
Eliberarea brațelor	43
Impulsul	43
Bătaia dirijorală	44
Funcțiile bății dirijorale	46
Tipuri de băți	47
1.2. Schemele de tactare	50
Figura de tactare de 2 timpi	51
Figura de tactare de 3 timpi	51
Schema de tactare de 4 timpi	52
Realizarea practică a gesturilor de pregătire, tactare și închidere	53
	5

1.3. Planul de tactare	54
1.4. Rolul mâinilor dirijorului	58
2. Elemente de tehnică a conducerii	58
2.1. Etape (momente) și poziții dirijorale	59
2.1.1. Poziția de echilibru (de relaxare)	59
2.1.2. Intonarea tonului	62
2.1.3. Poziția de avertizare	63
2.2. Auftactul, respirația sau bătaia de pregătire	65
2.3. Tipuri de închideri	69
2.4. Elemente de analiză dirijorală a partituri	71
Aplicații practice	71
3. Relaționarea cu corul	75
3.1. Conducerea imaginară a corului	75
3.2. Conducerea efectivă a corului	76
3.3. Producerea diverselor tipuri de atac	77
3.4. Tipuri de închideri	80
4. Coroana sau fermata	84
4.1. Modalități de execuție din punct de vedere dirijoral	84
4.2. Tipuri de coroane (fermate)	88
5. Diversificarea conceptuală a tactării – tactarea derivată	90
5.1. Aprofundarea tactării pe scheme dirijorale fundamentale	91
5.2. Proporția ritmică a impulsului și avertizarea problemelor metroritmice	92
5.3. Modalități de realizare gestică a dinamicii	94
5.4. Abordarea schemelor dirijorale derivate	98
Schema de tactare de 5 timpi	98
Schema de tactare de 6 timpi	99
Schema de tactare de 7 timpi	101
Schema de tactare de 8 timpi	102
Schema de tactare de 9 timpi	103
Schema de tactare de 12 timpi	103
5.5. Avertizarea formulelor metroritmice	104
6. Alternanța de pulsații metrice – ritmul aksak	104
6.1. Gestul – element dinamic în conducerea dirijorală	104
6.2. Tactarea „în uno”	106
6.3. Ritmul aksak	108
Scheme de tactare pentru măsuri de 5 / 8	108
Scheme de tactare pentru măsuri de 7 / 8	108
Scheme de tactare pentru măsuri de 8 / 8	109
Scheme de tactare pentru măsuri de 9 / 8	109

Alte posibile încadrări metrice	109
6.4. Exerciții pentru tactare în ritmuri aksak și metri alternativi	110
6.5. Aprofundarea tactării măsurilor de 6, 9, 12 timpi prin descompunerea valorilor	110
V. APROFUNDAREA MIJLOACELOR DE EXPRIMARE DIRIJORALĂ.	
TACTAREA ARTISTICĂ	112
1. Tactarea artistică	112
2. Modificări de tempo avertizate prin amplitudinea bătăii	112
3. Aprofundarea gesturilor de pregătire, tactare și închidere	113
4. Perfecționarea tehnicii dirijatului, a interdependenței brațelor, a adresărilor și a expresivității	114
5. Realizarea practică a exercițiilor dirijorale propuse, urmărind schimbări de tempo și modificări agogice	114
VI. FORME ȘI GENURI SPECIFICE MUZICII CORALE	117
1. Madrigalul	117
2. Motetul	122
3. Missa	124
4. Coralul	126
5. Cantata	127
6. Oratoriul	130
7. Patimile	135
8. Requiemul	136
VII. MIJLOACE DE STUDIU ȘI DE MEMORIZARE	
A PARTITURII	138
1. Etapele studiului	140
2. Analiză muzicală specific dirijorală	143
2.1. Vocea cu importanță tematică	143
2.2. Prezentarea compozitorului	144
2.3. Forma lucrării	147
Procedee componistice	147
Schema formei	147
2.4. Melodia	149
2.5. Ritmul	152
2.6. Armonia	153
2.7. Analiza textului literar	155
2.8. Structura sintaxei muzicale	157
2.9. Descoperirea tempoului și expresivitatea gesticii	157
2.10. Stabilirea vocalității	158
2.11. Proprietăți stilistice	159

VIII. RELAȚIA TEXT VORBIT – TEXT CÂNTAT; ACCENTELE	
TONIC ȘI LOGIC ÎN VORBIRE ȘI ÎN CÂNT	161
1. Tipuri de accent	161
2. Analiza textului vorbit	161
NOTE ȘI REFERINȚE BIBLIOGRAFICE	165
<i>BIBLIOGRAFIE</i>	189

PREFAȚĂ

Ne adresăm prin acest curs unui public care poate depăși cadrul academic, lărgind sfera de interes a oricărui pasionat de muzică. În prezent, în lume există o relativ nouă și amplă mișcare corală de amatori, mult mai multe decât corurile de profesioniști, oferind opțiunea de a petrece în mod creativ timpul liber prin cântul coral, prin satisfacția artistică pe care oameni din toate domeniile nu o pot trăi altfel decât **implicându-se direct** în fenomenul artistic.*

*De cele mai multe ori, cei ce frecventează acest curs de Dirijat cor în cadrul Facultății de Muzică a Universității Spiru Haret, sunt fie absolvenți de licee de muzică sau de alte licee, pasionați de muzică, fie, așa cum este și normal, pentru spirite curioase, averse de cunoaștere, doritori de a învăța muzică. Cu toții găsesc aceeași motivație, pornită din **plăcerea de a cânta, de a face muzică**, aflând la finalul studiilor răspunsuri pentru toate nivelele de aprofundare muzicală.*

Cursul se structurează pe trei ani de studii, respectiv pe șase semestre. Această împărțire temporală este dictată de necesitatea fixării anumitor noțiuni și deprinderi, de cultivarea anumitor aptitudini și depinde de corelarea cu programa analitică a învățământului universitar muzical. Cei care au deja o experiență în domeniu sau asimilează mai rapid au ocazia să conștientizeze diferite laturi ale intenției dirijorale, potențându-și astfel predispozițiile native prin îmbunătățirea reflexelor și aprofundarea etapei respective.

* Coriștii amatori participă în general la festivaluri corale internaționale care se organizează în toată lumea, găsind prin această modalitate minunată de petrecere a timpului liber un pretext pentru a-și lărgi cercul de cunoștințe, prieteni, pentru a călători și, de ce nu, pentru a se simți cu adevărat artiști, urcând pe scenă și consfințind efortul lor printr-o redimensionare a timpului prin sacralitatea câte unui concert care le poate aduce satisfacția împlinirii pasiunii de a face muzică, chiar premii și trofee. Efortul lor este minim, ei lucrând între 1-3, 4 repetiții pe săptămână, de câte aproximativ 2 ore, în funcție de amploarea evenimentului cultural la care participă.

Nu recomandăm saltul etapelor în studiul acestei frumoase discipline ce poate oferi nebănuite împliniri artistice, recomandând mai degrabă înțelegerea importanței fiecărui nivel de studiu. Numai astfel vom putea pregăti dirijori care știu cum să învețe o partitură nouă, și nu dirijori care pot conduce corul numai cu lucrări învățate la acest curs. Numai astfel absolvenții acestui curs de dirijat cor vor deveni interpreți creatori și nu simplii „meșteșugari” ce sonorizează o partitură fără a o recrea prin intime convingeri specific muzicale. Adevăratul profesor de muzică – dirijor de cor – este acela care reușește în timp relativ scurt să producă cu elevii săi (colaboratorii săi) rezultate sonore care plac, care conving, care împlinesc prin sentimentul că „așa se cântă și nu altfel”.

Disciplinele Dirijat cor și Ansamblu coral reunesc în cursuri cu caracter practic pe toți studenții Facultății de Muzică, respectiv pe colective ale anilor de studii. Dirijatul de cor este disciplină **obligatorie, de specialitate**, regăsindu-se din primele zile ale cursurilor, cu continuitate până la licența care încununează procesul cunoașterii muzicale academice. Dirijatul de cor este disciplina unde împrumuturile teoretico-practice ale interpretării dirijorale îmbogățesc și muzicalizează personalitatea fiecărui student. Pregătirea celorlalte discipline muzicale cunoaște la acest curs o **sinteză realizată practic prin sonoritatea instrumentului „viu” vocal-coral** (ansamblul coral).

Sesizăm că prin practica artistică a cântului coral se cultivă cu mult entuziasm spiritul de echipă, **muzicalitatea, atmosfera constructivă, creativă, de atelier de interpretare muzicală**, care promovează **învățarea rapidă, eficientă** a noțiunilor muzicale, fixându-le și potențându-le prin eventuala prezență artistică, scenică.

Sperăm ca prin teoretizarea detaliată a unor noțiuni tehnice din curs să stimulăm pasiunea și interesul viitorilor profesori de muzică în a trezi la rândul lor **pasiunea** elevilor lor pentru cântul vocal-coral și sonoritatea plină de forță, dar și delicatețe, a ansamblului coral.

Viitorii profesori de muzică pot fi adevărați **creatori de viață culturală**, iar preocupările lor se pot răsfrânge benefic în **formarea gustului artistic** a actualelor și viitoarelor generații de copii. Prin deprinderea modalităților de **organizare, instruire și interpretare muzicală**, credem în posibilitatea resuscitării acelei păture sociale a pasionaților de muzică, de toate vârstele, ce pot participa în numeroase coruri de amatori, pentru **pura satisfacție artistică**.

Actualul profesor de muzică este în fapt un **potențial dirijor și animator** al vieții culturale la scara pe care și-o propune sau pe care i-o oferă societatea. El trebuie să conștientizeze rolul său de **exponent al artei muzicale** cultivând-o și apropiind tineretul de adevărata muzică. **Dirijatul**

coral este din acest punct de vedere principala „unealtă” de exprimare artistică a profesorului de muzică.

Dirijorul este în primul rând un **tălmăcitor, traducător al partiturii**, transformând sunetele în **atitudini sonore, intenții**, armonizând subconștientul și conștiința într-o trăire sintetică, vehiculând o **energie** pe care numai muzica o poate descătușa.

Asimilarea învățământului muzical românesc la tradițiile muzicale europene este din punctul de vedere al actualului profesor de muzică un obiectiv complex, punând problema informării, a intuirii nevoilor muzical-educative ale societății în care își desfășoară activitatea. Aceștia vor realiza importanța pe care spiritul muzical o dă atât **afectului**, precum și **intelectului**, care potențează creativ capacitățile comunicative și emoționale ale muzicii prin **analiza muzicală**. Analiza muzicală specific dirijorală reunește **cultura, talentul, creativitatea**, ridicând nivelul de înțelegere muzical și uman al profesorului de muzică la înălțimea unui adevărat **intelectual**.

Autorii

I. SCURT ISTORIC INTRODUCATIV AL ARTEI DIRIJORALE

Definirea noțiunii. Verbul „a dirija” provine din limba latină (*dirigo – dirigere*) cu înțelesul de a îndrepta pe cineva spre un anumit loc, către un țel, un scop, o acțiune.

Necesitatea organizării cântului a apărut din cele mai vechi timpuri. În grupul cântăreților se distingea **solistul** sau un alt membru mai pregătit, care avea și **rol pedagogic** și, implicit, **de conducere**. Dirijorul devine cu atât mai necesar cu cât **cântului vocal** i se adaugă cel **instrumental**, sau când se folosesc **ansambluri mari** de cântăreți.

Funcția dirijorului apare odată cu primele manifestări cu caracter *ritualic*¹, *religios* sau legate de *evenimente importante ale vieții*. Încă din timpul vechilor civilizații ale Antichității, dirijorul era necesar marilor ansambluri muzicale de la curțile regale sau marile temple.

1. Dirijorul în Antichitate

Cele mai multe detalii ale figurii dirijorului din această perioadă le avem din Grecia antică. Aici exista o cultură muzicală avansată, cuprinzând **genuri muzicale** variate, **cântece populare**, **muzică de cult** și **ritualică**, care conțineau *imnuri*, *litanii*, *lamentații*, *invocații*, *cantilene liturgice*, *antifonare*.

În tragedia greacă (dramele antice ale lui Sofocle, Euripide, Eschil, Aristofan) corul avea rol de personaj colectiv, **Khoros** desemnând sincretismul artelor **poeziei**, **muzicii**, **dansului**, **mimicii** într-o amplă manifestare artistică, de o inegalabilă măiestrie. Dirijorul era numit **corifeu**² (denumirea mai subzistă și astăzi în mediul corurilor de operă) și avea și funcția de **solist**, mergând în fruntea corului pentru a ritmiza și sincroniza mișcărilor coriștilor pe scenă în

cadrul spectacolelor. Acesta se mai numea și *khorodidascalos*, fiind ajutat de un *choregos* (coregrafie, mișcare scenică).

Muzica era acompaniată instrumental (având un **caracter sincretic**), fiind legată și de dans pantomimic și gesturi poetice care, la început, aveau uneori pentru cântul de grup un **rol organizator** și **sugestiv** (Egiptul Antic, Persia, Sumeria, mărturii ale asirienilor, hitiților, caldeenilor, evreilor).

În China se practica o muzică evoluată, rituală și ceremonială, de curte, formată preponderent din imnuri corale cu acompaniament instrumental.

Imperiul roman organiza festivaluri impresionante, cu numeroase coruri care încercau să egaleze rafinamentul artei grecești prin cantitate (ansambluri foarte mari). Desigur, era nevoie de un maestru de ceremonii care, cu ajutorul brațelor, conducea aceste mase, fiind numit *praefectus chori* (la fel și în Egipt). El avea și rolul unui regizor care organiza recitarea, cântul, mișcarea scenică. Din păcate, meseria lui era desconsiderată.³

În India antică gestul era elementul comun al sincretismului muzică – dans – vers, numit *sanghit* sau *sangita*.⁴ Mâna vedică (aprox. 1800 î.Hr.) a reprezentat o modalitate cheironomică⁵ folosită de preoți, în conducerea muzicii de cult (avea rol mnemotehnic).

Cultura muzicală ebraică folosea cheironomia ca artă a întregului trup, cu accent pe folosirea mâinii.

Dirijorii corului din Bizanț (Catedrala Sf. Sophia) purtau numele de *domestikoi*. În muzica de cult paleo-bizantină (sec. IV – XII) era în uz cheironomia fără preluarea tactării zgomotoase din teatrul antic grec. Aceasta se mai numea „dansul mâinilor”, unificând prin cântare călugării cu credincioșii veniți la liturghie, având sensuri expresive.

2. Dirijorul în Evul Mediu

Evul Mediu aduce o nouă lumină asupra muzicii corale, preluând modelul organizării școlilor de cânt din Constantinopol. Astfel, Papa Grigore cel Mare (540 – 604) fondează în sec. VI *Schola Cantorum*. Aceste școli s-au răspândit în Anglia, Franța etc., devenind baze pentru muzica polifonică. De asemenea, vor exista școli seniorale sau palatine pe lângă curțile nobiliare ale vremii.

În această perioadă a Evului Mediu timpuriu european (secolele V–IX), arta muzicală a evoluat în cadrul bisericii, fiind condusă prin cele două aspecte ale gestului: *cheironomia* și *tactarea*. Cheironomia indica sunete și intervale, dar și anumite stări psihologice, iar tactarea indica pulsația și accentuarea prozodică prin marcarea timpilor, de multe ori zgomotoasă.

Etapa ambrosiană (secolele IV–VI) și etapa gregoriană (secolele VI–IX) au definit împlinirea cântărilor liturgice de tip monodic – coralul gregorian. Primele forme de notație muzicală apar în sec. VI, fiind perfecționate de Hucbald și Guido d'Arezzo. Dirijorii se numeau *primicerius* sau *prior scholae*, ajutați de șapte *subdiacones*.

În perioada secolelor IX – XII dirijorul se apropie de funcția pe care o deține astăzi: supranumit *magister* (Italia), el dirijează cu cârja episcopală, unificând cântarea liturgică într-o manieră *anticipativă*, astfel încât discursul muzical să fie continuu și fără ezitări. *Precentorul*, *cantorul* sau *succentorul* aveau sarcini diferite în organizarea muzicală a cântului: solist, darea răspunsurilor, instructor, corectarea intonației, darea tonului, amplasarea corului.

Cu cât muzica a devenit mai complexă prin multiplicarea planurilor melodice și nașterea polifoniei și armoniei, cu atât mai mult a fost necesară prezența primilor dirijori care nu aveau numai rolul unor pedagogi, al unor coriști cu rol de solist sau al unor măestrii de ceremonii, ci **dirijor era considerat cel care cunoștea regulile după care era alcătuită opera muzicală.**

Compozitorul operei muzicale va prelua și **funcția de dirijor** din secolul al XI-lea, de pildă Robert cel Pios – rege al Franței, secolul al XIII-lea, formațiunile corale și instrumentale din Viena, secolul al XIV-lea asociațiile muzicanților din Praga și Paris. Muzica era dirijată prin ridicarea și coborârea mâinii, sugerând anumite pulsații metronomice, accentele erau date după reguli prozodice. Se marceau lovituri de mână sau picior pentru siguranța conducerii dirijorale.

3. Dirijorul în Renașterea muzicală

Odată cu **Renașterea** (sec. XIV) și cu apariția primelor forme de polifonie, dirijorii vor avea funcții înalte pe lângă biserici, mănăstiri, catedrale și la capelele înaltelor curți ale Europei. Ei purtau diferite

denumiri: de *prim maestru* al corului, *consilier și maestru* la Viena, *batteur de mesure și sous-maître* la Paris, *magister puerorum, le chantre, capellan* în Țările de Jos, *cantor* în Germania, *director chori musici* în Spania, *arhicantor* la Roma.

Dirijorii Renașterii erau totodată **compozitori, cântăreți sau organiști**. Apare notația *mensurata (proporțională)* la baza căreia se află pulsația (*chronos protos*) și *teoria modurilor*. Pulsația era de două feluri: *tempus imperfectus* (divizarea binară a valorilor) și *tempus perfectus* (divizarea ternară a valorilor).

La naștere din această concepție **tactarea** prin mișcări ascendente-descendente ale brațului, egale, regulate în funcție de durate.

În secolele XVI – XVII **se generalizează tactarea cu bastonul** („nuia regală”, virgula) din aur, argint, tactarea evoluând definitiv către indicarea **egalității, uniformității și continuității organizării temporale** (Jean Baptiste Lully, dirijor al Operei din Paris).

În această perioadă, **expresivitatea** gestului a fost trecută **în plan secund**, în beneficiul organizării temporale.

4. Dirijorul în Baroc și Clasicism

Către sec. XVIII (1600 – 1760 perioada Barocului) au apărut primele repere în interpretare: **tempoul, dinamica, articulația**. Dirijorul conduce de obicei de la claviatură orchestra și corul, dirijatul evoluând în această perioadă prin **dubla conducere** (dirijor prim – *claveciniștul*, dirijor secund – sau *subdirectores* – primul violonist sau *concertmaestrul*) și **tripla conducere** (dirijorul prim – clavecinișt sau organist, concertmaestru sau prim-violonist, contrabas sau primul violoncel).

Dirijorul este numit **capelmaestru** și se ocupă de **stabilirea tempoului** prin auct, **conducerea fluentă** a discursului muzical și **caracterul artistic, expresivitatea muzicii, sensibilitate** (apare teoria afectelor, relevarea conținutului emoțional al lucrării).

5. Dirijorul în perioada Romantismului

Dirijatul modern (sec. XIX) presupune însă mult mai mult decât *cheironomia (keironomia) mâinii guidonice*, decât convenționalitatea

bătăii tactului (*Taktschläger*, cum se întâmpla în secolul XVII) și decât tactarea *capelmaestrului* (*Kapellmeister*) din preclasicism; **dirijorul secolului XIX este garantul adevărului procesului de cucerire a partiturii.**

*Partitura este un scenariu. Ea ne dă numai fixarea în timp și spațiu a unei intenții de construire a unei mișcări, a unei deveniri temporale care are o finalitate de semnificare ce este revelată prin modalități de expresie psihică.*⁶

Dirijorul instrumentist al secolului XIX evoluează de la conducerea **din cadrul orchestrei ca instrumentist** (solist, concert-maestru, prim violonist, solist vocal, clavicinist, organist) **la utilizarea ansamblului coral sau orchestral ca instrument propriu-zis.**

Dirijorul modern devine un subiect care trăiește materialitatea polifonică prin **obiectivarea unei intenții centralizate, singulare.** Acest lucru devine posibil prin **teoretizarea schemelor dirijorale de tactare**, prin folosirea sulului de hârtie, a rolei din piele sau **baghetei, întoarcerea cu spatele la public.** Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 – 1847) propunea un nou **amplasament**, un **nou sistem de repetiții** iar Carl Maria von Weber (1786 – 1826) – **corelarea cântului vocal cu cel instrumental în cântul de operă, unitatea și forța dramatică** a interpretării dirijorale.

Iată câteva nume reprezentative din perioada modernă a artei dirijorale: **Ludwig Spohr** (1784 – 1859), **Otto Nicolai** (1810 – 1849), **Richard Wagner**⁷ (1813 – 1883), **Hector Berlioz** (1803 – 1869), **Antoine François Habeneck** (1781 – 1849), **Gaspard Spontini** (1774 – 1851).

6. Dirijorul secolului XX

Înțelegerea elementelor care au aprofundat arta conducerii dirijorale devine în sec. XX individuală, personalizată, prin raportul cu reperele teoretice de analiză și concepție dirijoral-interpretativă, în baza fondului muzicalității comune existente în omenire.

Vom expune în continuare, sumar, câteva metode (metodologii) de abordare a partiturii dirijorale, în vederea reproducerii practice ulterioare, cu ansamblul coral. De remarcat că acești **dirijori sunt totodată mari pedagogi, creatori de școală dirijorală**, care au știut

să extragă esența intențiilor interpretative din datele partituri, au generalizat elemente teoretice, făcând posibil **transferul practic de cunoștințe**, perpetuat prin discipolii lor în orchestrele din toată lumea. Aceste elemente de **sinteză** se apropie până la identitate, sistemele lor fiind doar aspecte ale aceleiași realități analitice, văzută din unghiuri diferite.

Totuși, se pot remarca câteva sisteme cardinale ale metodelor de abordare a partituri dirijorale, care au marcat lumea muzicală de-a lungul timpului:

- ca algoritm tradițional de învățare – la Nicolai Malko (1883 – 1961) – exponent al școlii dirijorale din Sankt-Petersburg (a studiat compoziția cu Alexandr Glazunov și dirijatul cu Nicolai Cerepnin (1873 – 1945);

- ca propunere a unei imaginare „călătorii inițiatice” – primul unei psihologii a muzicii și a relației dintre dirijor și orchestră, bazată pe principii psihologice (la care subscrie și Herbert von Karajan (1908 – 1989), dar care nu a publicat conceptele sale) – la Kiril Kondrashin (1914 – 1981) – școala dirijorală din Moscova;

- ca sistem de analiză care determină interpretarea, dedus după metode de analiză tip Hugo Riemann, Arnold Schönberg și Alfred Lorenz, la dirijorul Hans Swarowski (1899 – 1975) – școala dirijorală austriacă;

- ca sistem conceptual al unei fenomenologii muzicale aplicat creației interpretative, dedus prin analogie cu fenomenologia lui Husserl – la Ernest Ansermet (1883 – 1969) – școala dirijorală elvețiană;

- ca sistem aplicativ de concepere a creației interpretative fenomenologice, la Wilhelm Furtwängler (1886 – 1954) – școala dirijorală germană.

Printre dirijorii reprezentativi ai secolului XX se numără foarte mulți dirijori români de nivel mondial, formați la școala dirijorală franceză și germană, care impun cu distincție talentul muzical și dirijoral autohton: George Enescu, Ionel Perlea, Constantin Silvestri, Antonin Ciolan, George Georgescu, Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski, Erich Bergel, Sergiu Celibidache, Constantin Bugeanu – creator de școală românească dirijorală.

Iată și alte nume din galeria marilor dirijori români care reprezintă **școala dirijorală românească**: Ion Baci, Emanoil Elenescu, Sergiu Comissiona, Iosif Conta, Ludovic Bacs, Emil Simon, Petre Sbârcea, Ilarion Ionescu-Galați, Ovidiu Bălan, Cristian Mandeal, Horia Andreescu, Gheorghe Costin, Cristian Brâncuși, Ion Marin, Camil Marinescu și alții.

În galeria **personalităților dirijorale de renume mondial ale secolului XX** pot fi amintiți: Gustav Mahler, Hans von Bülow, Felix Mottl, Arthur Nikish, Bruno Walter, Arturo Toscanini, Leopold Stokovski, Herbert von Karajan, Carlo Maria Giulini, Karl Böhm, George Solti, George Szel, Roberto Benzi, Sergiu Celibidache, Leonard Bernstein, Ghenadi Rojdestvenski, Isaac Karabtchevski, James Levine, Zubin Mehta, Ricardo Muti, Claudio Abado, Seiji Osawa, Sir Colin Davis, Lorin Maazel etc.

În galeria **dirijorilor de cor** care au activat și s-au distins prin activitatea corală la **început de secol XX**, enumerăm: Augustin Bena (1880 – 1962), Mihail Bîrcă (1889 – 1973), Ioan Cartu (1820 – 1875), Ioan D. Chirescu (1889 – 1980), Antonin Ciolan (1887 – 1970), Gheorghe Cucu (1882 – 1932), Gheorghe Danga (1905 – 1959), Ioan Cristu Danielescu (1884 – 1966), Gheorghe Dima (1847 – 1925), Sabin Drăgoi (1894 – 1968), Gavriil Galinescu (1883 – 1960), Dimitrie Georgescu Kiriac (1866 – 1928), Francisc Hubic (1883 – 1947), Enrico Mezzetti (1870 – 1930:), Juarez Movilă (1870 – 1943), Iacob Mureșianu (1857 – 1917), Iuliu Mureșianu (1900 – 1956), Gavriil Musicescu (1847 – 1903), Simeon Nicolescu (1888 – 1941), Nicolae Oancea (1893 – 1974), Ion Șt. Paulian (1864 – 1936), Ștefan Popescu (1884 – 1956), Timotei Popovici (1870 – 1950), Ciprian Porumbescu (1853 – 1883), Teodor Teodorescu (1876 – 1920), Iosif Velceanu (1874 – 1937), Ion Vidu (1863 – 1931).

Tradiția corală a **dirijorilor de renume național și internațional** continuă până în contemporaneitate: Nicolae Bica, Jozsef Birtalan, Judith Birtalan, Toma Carp, Petre Crăciun, Mihail Diaconescu, Valeriu Dumitrescu, Voicu Enăchescu, Gheorghe Fluieraș, Avram Geoldeș, Ioan Golcea, Dan Mihai Goia, Mihai Groza, Nicolae Gâscă, Aurel Grigoraș, Valentin Gruescu, Nelu Ionescu, Dumitru Jompan, Nicolae Lungu, Constantin Marin, Iovan Miclea, Florentin Mihăescu, Ștefan Mureșeanu, Eugenia Necula-Văcărescu,

Valeria Nica, Diodor Nicoară, Gheorghe Oancea, Stelian Olariu, Gheorghe Popescu, Gabriel Popescu, Dorin Pop, Alfons Popescu, Emanoil Popescu, Alexandru Racu, Ion Românu, Constantin Râpă, Ion Săcăleanu, Petre Severin, Silvia Secrieriu, Dimitrie Stan, Zsolt Szilâgyi, Doru Șerban, Mihai Ștefănescu, Remus Tașcău, Nicolae Țurcanu, Ioan Timus, Ion Vanica, Gheorghe Velea, Elena Vică, Ion Vicol, Damian Vulpe.

II. SPECIFICUL ARTEI DIRIJORALE

Cursul de *Dirijat coral*, corelat cu cel de *Ansamblu coral*, este o componentă esențială în formarea profesorilor de muzică, implicit a viitorilor dirijori de cor, prin *organizarea, învățarea și conducerea* clasei de elevi în procesul interpretării artistice a unui cântec la o voce sau mai multe voci.

Dirijatul de cor este o disciplină care îmbină pregătirea *teoretică* muzicală și de cultură generală a studenților cu *practica lor artistică*, pregătindu-i atât pentru prezența în fața unui colectiv ca exponent al aspectelor *teoretice* ale culturii muzicale (etapa educativă a prezentării biografiilor și creației compozitorilor, împărtășirea cunoștințelor despre genurile și stilurile muzicale ale diferitelor epoci și culturi, reflectate în creația muzicii culte și cunoașterea vocilor, a instrumentelor și diferitelor tipuri de ansambluri și de muzică), cât și ca exponent al aspectelor *practice* (solfegiu) și *artistice* ale conducerii unui spectacol, ale unei serbări, ale unei producții artistice vocal-instrumentale, instrumentale sau corale, realizate cu clasa în spațiul sacru al scenei.

Cursurile studiului muzical urmăresc nu numai (1) pregătirea viitorului profesor de muzică prin *acumularea* de noi cunoștințe, ci și (2) *rafinarea, aprofundarea gusturilor muzicale și extragerea sintetică* a unor principii aflate în uzul practicii muzicale actuale și, mai ales, (3) deprinderea de a *învăța cum să învețe*, pentru a putea ulterior să transfere din ce în ce mai eficient (odată cu experiența), cunoștințe, modalități de cânt și, nu în ultimul rând, *bucuria de a cânta* următoarelor generații de tineri.

1. Specificul artei dirijorale (personalitatea dirijorului)

Dirijorul prezintă o personalitate complexă (interpret, pedagog, organizator). El are **aptitudini** muzicale generale (auz muzical, simț ritmic, memorie muzicală, forță de sugestie, expresivitate, simț psihologic, temperament), **dar** trebuie să acumuleze și noțiuni

indispensabile de **cultură generală** (limbi străine, literatură beletristică și cunoștințe din alte domenii artistice) și de **specialitate** (cunoștințe, deprinderi specifice) dobândite, prin **practica muzicală** (solfegiu, dicteu, citire de partituri, armonie, contrapunct, forme, stilistică), **corală** (canto coral) și **dirijorală**.

2. Profilul psihologic al studentului-dirijor de cor

Susținem că *bucuria de a cânta*⁸ nu este un clișeu, ci este un sentiment, o stare interioară, o trăire care poate fi împărtășită nu numai *individului* (coristului) de orice vârstă, dar mai ales *colectivului muzical* (ansamblului coral), desființând barierele de vârstă, pregătire, cultură, sex, religie, dăruind experiența unică *unificării conștiințelor* într-o imagine poetică și a *multiplicării propriei forței artistice* prin augmentarea trăirilor la scara colectivului artistic, prin cultivarea „cântului la unison”.

Toate aceste frumoase exteriorizări de emoții sunt posibile prin participarea activă la *cântul coral*, manifestare artistică colectivă, menită în contextul nostru academic să formeze personalitatea artistică a studenților. Dezvoltarea capacităților proprii de cunoaștere, înțelegere și interpretare a muzicii contribuie astfel la punerea bazelor experienței complexe pe care o reclamă *activitatea dirijorală corală*, cu tripla ei ipostază: *organizatorică* (de cunoaștere a structurilor unui cor), *pedagogică* (de acumulare repertorială și progres tehnic, muzical) și *artistică* (de trăire sinceră, efectivă, a fiorului de emoție comunicat de către compozitor prin intermediul notelor încifrate în partitură și emanat de interpretul dirijor prin transformarea notelor scrise în sonorități cu sens artistic).

A *dirija un cor* nu înseamnă numai (1) apropierea, în virtutea unui anumit *protocol*, a unui individ (dirijorul) de un colectiv (corul), fapt ce reclamă un anumit gen de diplomatie, psihologie, personalitate⁹ sau (2) „*dibăcia*” *meșteșugului gestual* al tactării dirijorale (așa cum reiese din majoritatea tratatelor noastre de dirijat coral), ci realizarea unui *echilibru* permanent între (1) *cunoașterea rațională a partiturii* și (2) *disponibilitatea interioară de a exterioriza (gestual, mimic, pantomimic) emoții artistice prin imaginile sonore*. Această disponibilitate dă valoare dirijorului.

Muzical vorbind, trebuie să se realizeze conștient triada acțiunilor:

- „*a anticipa*” (a auzi înainte de a se cânta, în auzul interior);
- „*a orienta*” (a îndrepta cântul către culminațiile motivelor, frazelor, secțiunilor muzicale pe structura *anacruză – cruză – metacruză*);
- „*a conduce*” (a determina ansamblul să urmeze intențiile dirijorului pe cale empatică, prin degajare de fluid energetic, și nu prin convingeri individuale, explicative, verbale, conștiente care vor rămâne astfel în plan secund).

Altfel spus, a dirija înseamnă „a capacita un ansamblu”¹⁰, paradoxal, el nu cântă, ci „*îi face pe ceilalți să cânte*”, „*un dirijor nu dirijează pentru amuzamentul său, ci pentru a face deliciu audienței*”,¹¹ astfel spus, „*bagheta nu sună*” – în sensul că gestul poate fi „incorect” din punctul de vedere al principiilor tehnicii dirijorale, fără ca sonoritatea construită de instrumentist sau corist să aibă de suferit.

Dirijorul trebuie să fie „*administratorul energiei colective a corului*”¹², necheltuind energia nervoasă a concentrării colective ci investind-o în crearea unei imagini artistice, a unor edificii de emoții clădite cu ajutorul sunetelor.

Este evident umorul și tonul spiritual pe care le adoptă Richard Strauss în „*Zece reguli de aur pentru albumul tânărului dirijor*”, ce reies fie și numai din adresarea aparent plină de condescendență, parodiind înțelepciunea unui mare maestru, dar în realitate supralicidând permanent paradoxul în exprimare, prin sfaturi aproape contradictorii. Acesta este însă tonusul dirijorului, acel personaj pitoresc, ce denotă siguranță acolo unde membrii ansamblului, fie ei instrumentiști, coriști sau soliști ezită, acel personaj ce ia decizii rapide acolo unde aceștia au dubii, acel personaj care face să pară totul simplu, tocmai acolo unde sunt pasajele cele mai complicate într-o lucrare muzicală.

Dirijorul așază „cap la cap” intențiile muzicale ale tuturor colaboratorilor săi și recrează lucrarea, care se așază parcă singură la locul ei, așa cum trebuie să sune, fără efort. În această atmosferă deschisă, creativă, plină de vervă, veselie, culoare, transpare bucuria de a cânta a întregului ansamblu, iar mina dirijorului este permanent încurajatoare.

Cursul de dirijat coral vizează o disciplină de sinteză, cu o tematică specifică și o metodică proprie, prin care se transmit studenților cunoștințe și se formează deprinderi în legătură cu problematica specifică a relației DIRIJOR – COR:

1) DIRIJOR:

a) („ochiul”¹³ și „urechea”) tehnica de citire-studiere și învățare („minte”) ¹⁴ a partiturii corale din punct de vedere dirijoral, cu ajutorul auzului interior și al sonorizării vocale sau la pian (orice alt instrument, de preferat cu claviatură, pentru a sonoriza mai multe voci deodată);

b) („mâna”) tehnica mijloacelor de exprimare dirijorală;

2) RELAȚIONAREA DIRIJORULUI CU CORUL:

a) principiile de organizare și educare a formației corale (dirijorul organizator și pedagog);

b) tehnica de conducere și de *lucru* a dirijorului cu ansamblu coral, pentru realizarea *artistică* și *tehnică* a lucrărilor muzicale, în *concerte* și *repetiții* (dirijorul *artist* și *interpret*).

Față de tratatele anterioare vizând problematica complexă a abordării dirijorale, atragem atenția asupra introducerii **permanentei conlucrări**, a unei **stări de echilibru** între următoarele perechi de elemente: partitură–dirijor, „minte” – „mână”, dirijor–cor, asemenea violonistului preocupat de sincronizarea între mâna dreaptă (trăsătura de arcuș) – mâna stângă (conceperea intonației).

Materialul de studiu și aplicațiile practice ale problemelor abordate la curs se constituie într-un **repertoriu de studiu**, alcătuit din lucrări reprezentative ale creației corale, repartizate pe ani de studii (respectiv, pe grade de complexitate ale discursului sonor pe mai multe voci) astfel ca, până la terminarea facultății, studenții să parcurgă toate *etapele*, *genurile* și *formele* importante ale literaturii corale și să stăpânească cunoștințele teoretice și practice suficiente pentru a corespunde învățământului *actual* și de *perspectivă*.

Cursul de dirijat coral are în vedere toți studenții facultății, conform planului de învățământ, pe ani de studii.

Desfășurarea cursului cuprinde următoarele elemente:

– predarea problemelor de tehnică a **ansamblului coral și practicarea cântului coral** în formația corală a anului;

– predarea problemelor de **tehnică dirijorală** și **practica dirijorală** a studenților pe corul anului.

În general, putem spune că *orice muzician poate fi dirijor*.

Putem afirma însă că nu orice dirijor conduce discursul muzical către o finalitate cu adevărat artistică. Simpla tactică și urmărire a vocilor, chiar cu o gestică frumoasă, nu îndeplinește întotdeauna acea dificilă condiție de echilibru între aprofundarea partiturii și eficiența exteriorizării celor mai intime intenții muzicale ale partiturii cu ansamblul.

Se poate distinge dirijorul cu **competență**, care își dezvoltă de-a lungul studiilor abilitatea de a se exprima dirijoral și dirijorul „**de performanță**”, care ajunge să se exteriorizeze muzical și dirijoral forțând limitele capacităților sale artistice. Acesta din urmă va trebui să cultive pe lângă aptitudinile muzicale și dirijorale și alte câteva însușiri care îi asigură un contact excelent cu corul, respectul, admirația și încrederea colectivului cu care colaborează.

El trebuie să-și dezvolte fără încetare **imaginația, sensibilitatea, simțul umorului, diplomația, gustul muzical, pasiunea pentru meserie, înțelegerea tot mai profundă a conținutului lucrărilor**, conjugată cu profunzimea **experienței personale umane, inventivitate, răbdare, stăpânire de sine, politețe, spiritualitate, hotărâre¹⁵, bunăvoință**, dar și **severitate** (fără de care disciplina de ansamblu ar avea de suferit).

Dirijorul este un muzician cu personalitate complexă (interpret, pedagog, organizator).

El prezintă o serie de **aptitudini muzicale generale (naturale** – auz muzical, simț ritmic, memorie muzicală, forță de sugestie, expresivitate, simț psihologic, temperament), **cultură generală și aptitudini de specialitate (dobândite sau însușite** – cunoștințe, deprinderi ale practicii muzicale corale și dirijorale).

Dirijorul trebuie să fie un artist de formație multilaterală:

1. **Interpret** – interpretează repertoriul coral prin intermediul instrumentului său, care este corul.

2. **Pedagog** – conducător și educator al ansamblului său și al publicului prin cultura muzicală pe care o transmite prin repertoriul abordat în concerte.

3. **Organizator** – organizarea repetiției, alegerea repertoriului, selecționarea vocilor, multiplicarea materialelor, impresarierea concertelor, filmărilor, înregistrărilor.

Dirijorul prezintă **aptitudini naturale**:

1. **auz muzical just** (absolut sau relativ) – auz melodic *relativ* (recunoaște intervalele la care se relaționează sunetele, dar nu neapărat

la înălțimea etalon) sau *absolut* (recunoaște sunetele exact la înălțimea etalon, dar acest lucru nu influențează în mod special calitățile de proiecție și conducere muzicală), auz *armonic funcțional* (simte tensiunea dată de funcțiile treptelor în tonalitate), auz *interior* (atunci când citește o partitură trebuie să o și audă intonată într-o completă imagine sonoră interioară);

2. ***simț ritmic*** – să simtă *pulsația* (vezi note și referințe bibliografice XV) unui flux sonor și să intuiască „fizionomia” diverselor configurații ritmice, în mod personal, expresiv, cu deosebită plasticitate, atunci când acestea sunt desfășurate succesiv sau simultan prin raportarea logică la cea mai importantă dintre ele; acest lucru se evidențiază prin proporționalitatea diversă a gestului dirijoral (raportul dintre impuls și ridicare);

3. ***memorie muzicală*** – dirijorul Hans von Bülow (1830 – 1894) afirmă: „*Dirijorul trebuie să aibă partitura în cap, și nu capul în partitură*”. Chiar în cazul când dirijează pe dinafară, dirijorii pot avea pe pupitru partitura deschisă, dar vor avea astfel privirea liberă pentru contactul permanent cu membrii ansamblului.

4. ***forță de sugestie*** – capacitatea de a sugera prin tactare, mimică, pantomimică, intenții muzicale, interpretative;

5. ***expresivitate*** – gestică brațelor, mimica (gesturi asociate – ochii, sprâncenele, fața), pantomimica (întreaga înfățișare) sunt în consens cu frazarea, cu accentele, cu implicarea în intențiile piesei;

6. ***simț psihologic*** – în abordarea colectivului, prin respectarea unui anumit protocol, dar și a spontaneității;

7. ***temperament*** – exteriorizare cu elan, îndrăzneală, cu viață a intențiilor sale, care îi fac prezența personală și atractivă, dar și calm, echilibru și stăpânire de sine în luarea deciziilor. Dintre cele patru tipuri de temperamente (*coleric, sangvinic, melancolic și flegmatic*) dirijorul este bine să se încadreze în combinații care cuprind primele două tipuri temperamentale;

8. ***talent retoric, de persuasiune*** – un dirijor trebuie să fie convingător, atât gestic cât și verbal, fiind convins de ceea ce solicită ansamblului.

Dirijorul trebuie să își însușească o serie de cunoștințe:

1. bun muzician – bun cunoscător al teoriei și solfegiului, al formelor muzicale, armoniei, contrapunctului, istoriei muzicii, stilisticii. Cunoaște cel puțin un instrument, bun cititor de partituri;

2. bun cântăreț – însușirea unei tehnici vocale minimale, pentru a putea cânta expresiv, astfel încât să poată pretinde corului să cânte cu o emisie și o dicție cultivate;

3. bun orator – este bine să se exprime literar, elocvent, sugestiv, să se facă înțeles, fără exprimări ambigue, să convingă și să trezească prin scurtele sale discursuri pasiunea cântului, să motiveze coriștii și să îi susțină psihologic prin încurajări și întreținerea tonusului psihologic. De asemenea, este bine să cânte periodic în cor și să revadă din punct de vedere al psihologiei colectivului ce influență are un gest de autoritate asupra perspectivei din care el însuși este privit de coriști.

„Pentru dirijor însă cea mai mare importanță o prezintă însușirile sale lăuntrice. În această privință, chestiunea prezintă două aspecte, și anume: însușirile strict muzicale ale dirijorului și, în al doilea rând, trăsăturile de caracter și de temperament ale acestuia.”¹⁶

Unul dintre cele mai importante principii ale abordării specific dirijorale îl constituie **conducerea discursului muzical**. De aceea, considerăm că nu se poate trece la etapa gestuală decât după un contact vizual și auditiv (chiar dacă numai prin auz interior) cu partitura. De altfel, nu se poate vorbi de **conducerea** unui discurs muzical asupra căruia nu există nicio *concepție interpretativă*.

Tehnica conducerii dirijorale presupune un dublu demers:

1. însușirea partituri;

2. însușirea gesticii prin care se exteriorizează gândul muzical.

Această permanentă dualitate între *analitic* (analiza partituri) și *exprimare gestuală* (intenționalitate), între *noțiuni dobândite* și *aptitudini naturale*, între *conștient* și *subconștient*,¹⁷ se remarcă în actul dirijoral ca o stare de echilibru între *spirit* și *materie*, între *gând* și *materialitatea sonorității*.¹⁸

De aceea, **tehnica conducerii** presupune studiul *gestului dirijoral* (așa cum instrumentistul studiază la instrumentul său) pentru a-și putea exprima gândul muzical (intențiile, concepția interpretativă) prin intermediul gestualității. Dar a ajunge în faza în care gestul să întrupeze însăși esența mișcării expresive a lucrării este nevoie să se realizeze o subtilă sinteză în auzul intern al dirijorului, între sonoritatea lucrării (imaginată sau memorată în cadrul cursurilor) și intențiile muzicale personale (sonoritatea așa cum o aude respectivul dirijor). Acest proces este numit **formarea modelului sonor mental** al lucrării.

III. ETAPA DE ÎNIȚIERE

1. Procesul inițierii

Primul contact cu sonoritatea corală se face, cu necesitate, *din interiorul ansamblului*, în calitate de *corist*.

După ce a participat din interiorul fenomenului coral, în calitate de corist, cunoscând ce acțiune exercită dirijorul asupra corului ca instrument colectiv, studentul dirijor poate primi alături de explicațiile de rigoare, acea *inițiere – împuternicire spirituală* – pe care o desprinde din *procesul propriu-zis al conducerii dirijorale* asistate de profesorul dirijor.

Nu se poate vorbi de conducere dirijorală până nu cunoaștem calitățile sursei sonore, în cazul nostru, ale *voicii* în cadrul ansamblului coral.

Prin această experiență corală se câștigă:

1. *deprinderea controlului vocal al înălțimii muzicale*; unii instrumentiști au reale dificultăți în controlul reproducerii vocale a înălțimii – nu vorbim numai de absolvenți de licee de muzică;

2. *deprinderea reproducerii ritmului*

a) *simultan cu partida*; are loc percepția executării unui ritm numai într-un anumit fel, „așa și numai așa”; o formulă ritmică se poate interpreta în „n” modalități, după accentuare, după articulare etc., iar în cor are loc *unificarea* acestei modalități într-un model sonor mental spre care toți coriștii tind în cântul lor și care este sugerat de intenția dirijorală;

b) dar *integrându-se și în sonoritatea de ansamblu*; se dezvoltă și simțul coeziunii ritmice pe verticală, a diferitelor planuri melodico-ritmice, cu alte cuvinte coristul „*învață să asculte sonoritatea de ansamblu*” în timp ce cântă;

3. are loc **cultivarea muzicalității**; coristul percepe un limbaj comun cu ceilalți colegi din cor, referitor la „**clasa**” de **posibilități interpretative ale unui model sonor mental**, respectiv la variantele lui, împrumutând din sugestiile profesorului, dar și ale colegilor care tind spre varianta profesorului. La un moment dat se vor fixa 2, 3 variante valabile ale interpretării unei lucrări corale, care vor constitui un *limbaj interpretativ* al respectivei clase de dirijat;

4. are loc **conștientizarea elementelor de bază ale analizei dirijorale**:

a) pentru câte voci este scris corul și care sunt ele;

b) în ce măsură este notată lucrarea;

c) care este tempoul și caracterul artistic (elemente esențiale pentru dirijor) tonalitatea, nuanța, maniera de cânt sau articulația;

d) realizarea gestică a acestor elemente (cum se pornește corul – auftactul, avertizarea respirațiilor, cezurilor – închideri), a planurilor dinamice – amplitudinea băților dirijorale și folosirea adecvată a celor 3 poziții (planuri) de tactare. Toate acestea în funcție de nevoia corului de a fi determinat să realizeze, într-o intenție comună, centralizată de dirijor, toate indicațiile partiturii, care conturează o imagine sonoră ce trebuie înțeleasă **specific muzical**.¹⁹

2. Vocea umană; ambitus, întindere, registre vocale

Materialul cu care operăm în sonoritatea corală este *vocea*. Utilizarea ei în cântul vocal poate fi: **voce cântată, voce vorbită, voce șoptită, strigătură, onomatopee** și alte **efecte vocale** (folosite mai ales în muzica contemporană).

Pentru început, coristul (și dirijorul la început, până la formarea și rafinarea auzului interior) trebuie să solfegieze o lucrare cu un **ambitus comod**, apoi din ce în ce mai extins.

Ambitus – definiție: întinderea unei **linii melodice** (dintr-o lucrare muzicală) de la cel mai grav la cel mai înalt sunet.

În unele partituri ambitusul vocilor este indicat de la început. Dirijorul își poate alege astfel repertoriul, ținând cont de întinderile vocale ale coriștilor săi.

Avîntat
mf

S
A
T
B

1. Fu-gind tre-ceam pă-duri
2. O, de-aș fu-gi me-reu

1. Fu-gind tre-c
2. O, de-aș fu-

1. Fu-gind tre-ceam pă-
2. O, de-aș fu-gi me-

Întindere vocală – definiție: *disponibilitate vocală nativă și cultivată*, exprimată ca spațiu sonor ce poate fi cuprins între cel mai grav și cel mai înalt sunet pe care îl poate emite *o voce*.

ÎNTINDEREA VOCILOR

Sopran

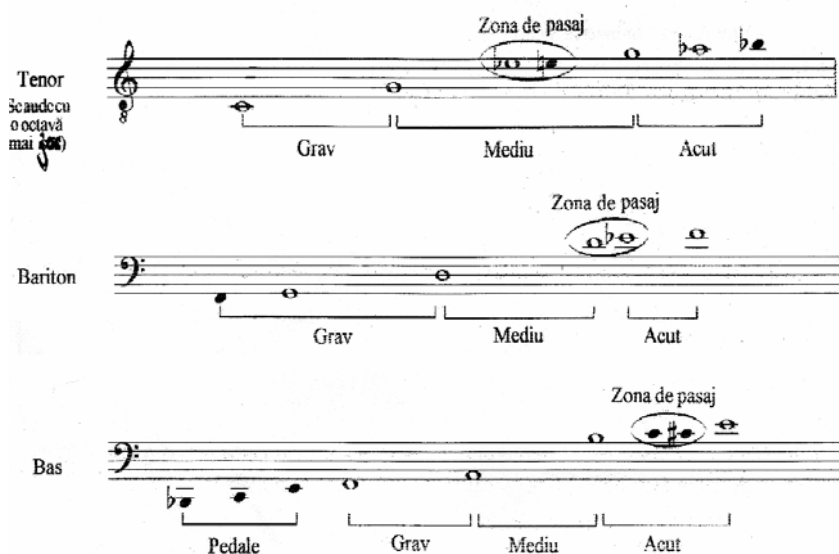
Zona de pasaj

Grav Mediu Acut

Alto

Zona de pasaj

Grav Mediu Acut



Zona de pasaj (de trecere) = zona în care se face trecerea de la cântatul cu voce de piept la cel cu voce de cap sau în falset.

Registrele vocilor – definiție: registru desemnează o parte din întinderea vocii, cu aceleași caracteristici ale sonorității și cerând aceeași tehnică vocală (se realizează prin procesul „egalizării” sau uniformizării registrelor).

Se disting, în principal, trei registre ale vocii:

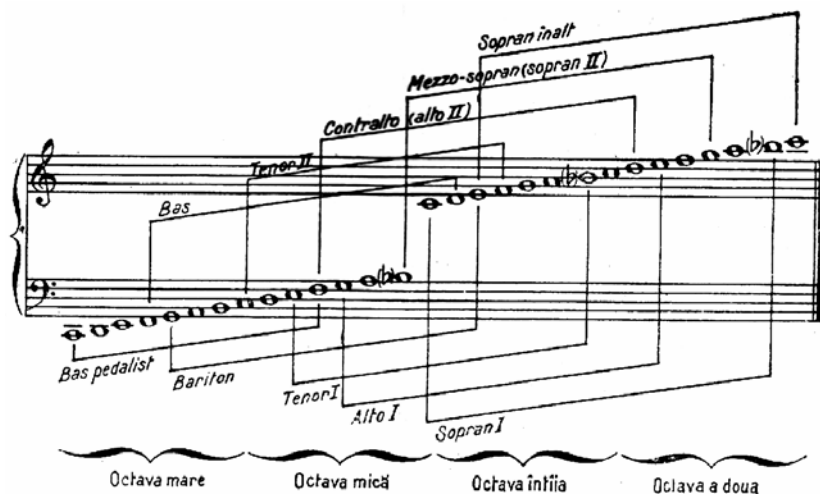
- **grav** – produs prin contracția normală a corzilor vocale (voce de piept), folosită în mod curent de vocile bărbătești (tenor, bariton, bas), dar și de vocile feminine, prin sunetele lor grave, ca în procesul vorbirii curente; sunetul rezonază în partea de sus a cavității toracice (a pieptului), cea mai mare parte a acestei cavități, sunetul emis în registrul vocii de piept fiind descris ca bogat, plin, adânc și puternic.

- **mediu** – produs prin contracția normală a corzilor vocale, registrul în care sunetele pot fi cântate atât în vocea de piept cât și în vocea de cap; cultivând vocea, se poate realiza trecerea gradată (prin pasaj) către registrul acut, în sonoritatea vocii de piept, sau se poate trece brusc din registrul mediu în registrul vocii de cap (falset);

- **acut** – desemnează sunetele înalte ale vocii; acestea pot fi produse ca sunete ale vocii de piept (pasaj) sau ale vocii de cap, cu o sonoritate stridentă, puternică, apropiată de țipăt;

În cadrul registrului **acut**, „vocea de cap” (termen folosit pentru voci de femei) sau „vocea de falset” (termen folosit pentru voci bărbătești) este produsul relaxării totale a corzilor vocale, dând naștere acelor sunete specifice situațiilor când exclamăm, total surprinși de un eveniment; există senzația de *rezonanță a părții de sus a calotei craniene* la vocea feminină (de unde expresia „voce de cap”), iar la vocile bărbătești se percepe o oarecare *artificialitate* (de unde expresia „voce de falset”), a sonorității dată de un șuierat pe emisia sunetului cu pierdere de aer. Sunetul vocii în acest registru este caracterizat în cazul vocii feminine ca *dulce, baladesc, pur, „alb”*, iar în cazul vocii bărbătești – *distinct, moale, mai puțin sonor* decât același sunet emis în voce de piept.

ÎNTINDEREA VOCILOR ÎN CORUL PROFESIONIST



INTINDEREA VOCILOR

voci femeiești

Sopran înalt

Sopran I

Mezzo-sopran (sopran II)

Alto I

Contralto (alto II)

grav

mediu

acut

voci bărbățești

Tenor I ^{x)}

Tenor II

Bariton

Bas

Bas pedalist

grav

mediu

acut

Inalte

Mijlocii

Grave

^{x)} Tenorul sună cu o octavă mai jos de cum e scris

ÎNTINDEREA VOCILOR DE COPII

Mezzo-sopran

Alto

Sopran

3. Citirea partiturii; citirea pe partide, citirea în ansamblu

Sonoritatea corală este o consecință a *citirii partiturii*.

În etapa de inițiere, studentul dirijor este mai întâi corist. În momentul primirii unei noi partituri, el trebuie să urmărească următoarele aspecte:

1. **sistemul de portative** (portativul complex) reunite printr-o bară inițială (aceasta arată că ele se vor cânta simultan) și **acolada**

care separă familii de instrumente și categorii de voci pentru diferite tipuri de ansambluri (partitură pentru cor, pentru cor și pian, cor și solist vocal, cor și orchestră);



2. **notarea vocilor** în sistem (voci feminine – sopran, abreviat **S**, alto, abreviat **A**, eventual cu divizii – **S I**, **S II**, **A I**, **A II**; voci masculine – tenor, abreviat **T**, bas, abreviat **B**, eventual cu divizii **T I**, **T II**, **B I** – bariton, **B II** – bas) și **cheia** utilizată în etapa de solfegiere: S și A utilizează cheia sol, T utilizează cheia SOL cu semitranspoziție (tenorul se aude cu o octavă mai jos decât este scris) sau cheia de bas – cheia FA, iar B în cheia FA;

Lento (♩ = 50)

Petru Stoianov – Suita „Cuvinte și Strigături”, pentru cor mixt a cappella și soliști, pe versuri de Nichita Stănescu; nr. 3, N-ai să vii.

3. **încadrarea metrică** a lucrării (măsura);

4. **textul literar.**

Etapa de inițiere se referă la **asimilarea produsului sonor al suprapunerii tuturor vocilor** (partidelor corale) așa cum sunt ele notate în partitură. Astfel, primul contact al coristului, fie el student, corist amator sau un simplu doritor de a învăța muzică, se face **vizual** („ochiul”), prin citirea partiturii. Cei care cunosc notele și ritmul vor solfegia cu ușurință.

Cei mai puțin cunoscători, vor avea tendința să reproducă mai exact înălțimile decât ritmul. În acest caz se apelează la solfegierea mai întâi **pe partide corale**, apoi **în ansamblu**.

Avantajul acestei proceduri (mai întâi sopranul, apoi alto, tenorul și basul, separat, fiecare pe rând sau pe combinații de voci înalte – S, T și voci grave – A, B sau voci feminine S, A și voci bărbătești – T, B) constă în transferarea către student a obișnuinței de a se clarifica asupra următoarelor **elemente de bază, premergătoare analizei muzicale**:

a. **sistemul de portative** (la câte voci este notată lucrarea corală respectivă) și a vocii pe care o va urmări de la sistem la sistem (de exemplu, dacă există divizii sopran I – sopran II, trebuie clarificat cărei divizii aparține fiecare), cheii cu care va citi, armurii (alterațiilor de la cheie);

b. **sonoritatea vocii respective**, formându-se identitatea de partidă.

În cor se utilizează două variante de redactare a lucrărilor corale:

- **partitură generală**²⁰ – în care apar sisteme de portative, cu avantajul urmăririi nu numai a vocii pe care o cântă respectivul corist, ci și a liniei melodice a celorlalte partide, pentru formarea în auzul interior a sonorității de ansamblu. Pentru studentul-dirijor acest aspect este obligatoriu.

Allegretto

Sopran
Noi um-blăm și co-lin dăm Flo-ri-le dal-be! Și pe Dum-ne-zu pur-tăm.

Alto
Scu-lați, scu-lați bo-ieri mari scu-lați scu-

Tenor
la, scu-lați, scu-lați bo-

Bas

Mihail Bârcă – *Noi umblăm și colindăm*

- **știmă** (termenul provine din germ. *Stimmen*, voce) – în care apare numai vocea de sopran, de alto sau altă voce (tenor, bariton, bas), extrasă din partitură pe un singur portativ sau uneori în perechi de voci (vocile feminine sau vocile masculine). Uneori acestea apar în perechi de voci (S, A, și T, B). Acest lucru împrumută tipul redactării instrumentale (partidele orchestrei citesc de pe știme) și are avantajul de a putea cuprinde lucrări foarte lungi, într-un număr restrâns de pagini. De asemenea, se reduce numărul întoarcerilor paginii, care ar împieta asupra actului artistic, deranjând continuitatea citirii, simplificând în același timp urmărirea vocii pe parcursul acesteia.

Allegretto

S
Noi um - blăm si co - lin dăm. Flo - ri - le dal - be! Si pe Dum - ne - zeu pur - tăm.

A
Scu - latî, scu - latî bo - ierî - mari scu - latî scu -

7
Flo - ri - le dal - be! Mi - ti - tel si'n fă - să - tel Flo - ri - le dal - be! Si la fa - tă'i

latî Flo - ri - le dal - be! Scu - latî bo ierî Flo - ri - le dal - be! Si la fa - tă'i

De asemenea, la citirea pe partide există și avantajul **complementarității nivelelor** de solfegiere. Aceasta presupune că valoarea tehnică a procesului citirii notelor a unei *partide corale* este întotdeauna mai ridicată decât citirea pe solfegiu a *fiecărui corist* luat individual sau decât a *mediei calității citirii fiecărui corist* în parte. Acest lucru se întâmplă și în corurile de amatori, în corurile de copii, dar și în corurile de profesioniști în care se citesc lucrări foarte dificile. Cu alte cuvinte, unele înălțimi și ritmuri vor fi cântate de anumiți coriști, altele vor fi intonate de alții, unii solfegiază mai bine, dar alții au voci mai sonore, unii sunt mai ritmici, iar alții mai muzicali, dar sonoritatea generală a partidei este, de cele mai multe ori, în mod surprinzător, cea corectă²¹.

Reluarea liniei melodice a unei partide vizează neapărat un obiectiv: fie corectarea intonației, a ritmului, a emisiei sau puterii

cuvintelor. ***Dirijorul corectează imediat o greșeală, reacționând prompt, dar colegial, cu indicații tehnice oferite pertinent și succint.***

La primul contact al corului cu partitura, dirijorul vizează o solfegiere corectă și claritatea reproducerii metroritmice a fiecărei partide (în primul moment mai puțin a fiecărui corist în partida sa). Unii dirijori apelează la anticiparea liniei melodice a fiecărei partide prin intonarea la pian (avantajul solicitării partidei prin citirea numelui notelor în solfegierea lor ulterioară), pe solfegiu sau direct pe cuvinte (în special la cor de copii și amatori).

După citirea pe solfegiu se pot adăuga imediat cuvintele, obținându-se o cunoaștere a lucrării și din punct de vedere al imaginii poetice. Fiecare corist va prelua linia melodică a partidei sale după acest moment de citire, nu numai vizual, ci și auditiv („urechea”). Linia melodică este reținută printr-un anumit tip de ***memorie colectivă***. Aceasta abilitază pe fiecare corist să poată reproduce mai ușor linia sa melodică *în partidă* sau *în cor* (chiar în sonoritatea de ansamblu), decât singur, fără ca acest lucru să însemne, „cântat după ureche”. Randamentul învățării unei partituri de către un corist cântând în cor este net superior celui al unui corist descifrând singur o partitură nouă.

Trecerea la ***sonoritatea de ansamblu*** a lucrării va revela senzația împlinirii sonorității prin (1) *coeziunea planurilor melodico-ritmice* ale partituri (deja citită pe partide), prin (2) *precizarea ambientului funcțional-armonic* (acompaniamentul) și prin (3) *ierarhizarea mai amplă a funcțiilor sonorității* în: ***melodie, ritmică, armonie***. Totul este ***proiectat și condus*** de către dirijor, ***elementul comun între citirea pe partide și cea de ansamblu fiind tactarea***.

Este ea identică atunci când s-a condus partida și când s-a condus întregul ansamblu?

Dacă nu, atunci prin ce s-a deosebit?

În momentul conducerii unei singure partide, dirijorul coordonează o singură voce, linia dirijorală – adică acea melodie importantă tematic, ce reiese dintr-o simultaneitate de linii melodice – corespunzând cu linia melodică a partidei respective.

Când dirijorul conduce întregul ansamblu, linia dirijorală cuprinde momentele importante ale vocilor cu rol important melodico-ritmic în cadrul sonorității de ansamblu.

Dacă dirijorul nu conduce un anumit moment, atunci apar mici decalaje între voci, inexactități ritmice care destabilizează sonoritatea de ansamblu, arătând un dirijor „melodist” (care nu percepe decât propria voce, pe care o urmărește când dirijează – total greșit!, pentru că se dirijează pe sine și nu formația).

Este de preferat ca această primă etapă să se facă pe o lucrare de factură armonică (izoritmă – toate vocile au același ritm) pentru ca dirijorul să se inițieze în urmărirea întregului discurs muzical, fără prea multe salturi între planuri melodico-ritmice distincte (aflate la partide diferite). Folosind constructiv *memoria de scurtă durată*, faza imediat următoare citirii lucrării de către dirijor (profesorul conducător de curs) este invitarea studenților-dirijori să realizeze acest lucru. Acum, fiecare corist a preluat deja, prin acel tip de *memorie colectivă*, („*mintea*”, „gândirea specific muzicală”) ceea ce numim *sonoritatea de ansamblu* ²² (imaginea sonoră).

Trebuie știut că, odată ce o lucrare este simțită și auzită de dirijor în profunzimea ei, depășite fiind problemele de formă, de gestică, expresie, intonație în acea senzație de detașare de aceste probleme în redarea lucrării, modelul sonorității de ansamblu (al sonorității globale²³) se impune de la sine ca o *curgere, mișcare muzicală*²⁴ („șnurul final” realizat într-o anumită etapă) dincolo de eventuale desincronizări, emisie defectuoasă, lipsă de omogenizare, mici falsuri, iar ansamblul va percepe finalitatea intențiilor artistice dirijorale asemenea unei schițe a unui viitor tablou, dincolo de imperfecțiunile firești ale unei citiri (solfegiu). Acel presupus peisaj din tablou trebuie să fie comunicat, transferat prin intermediul profesorului-dirijor, care impune modelul său sonor interpretativ spre care vor tinde ca spre un model de inițiere toți ceilalți studenți-dirijori.

Studenții vor căuta acea senzație de *a merge înainte*, cu *fluență* și *continuitate* către finalul piesei corale, negândindu-se nicio clipă la eventuale întreruperi ale discursului. Ansamblul (ca un instrument viu, cu psihologie de grup specială) este foarte sensibil la stimuli psihici, cum sunt teama, neîncrederea, nervozitatea, nemulțumirea, și răspunde favorabil tuturor celor care trăiesc sincer „bucuria de a cânta”, respectiv plăcerea infinit mai mare de a îi face pe alții să cânte așa cum aud ei interior. Esențială este *încrederea* în răspunsul ansamblului și asigurarea *continuității curgerii muzicale*.

4. Elemente de bază ale analizei muzicale

Înainte ca fiecare dirijor să procedeze la o citire cu corul se cer precizate următoarele ***elemente de bază ale analizei muzicale*** în care există și unul mai mult „administrativ”, dar foarte important de organizat pentru sonoritatea de ansamblu (îl vom nota ca elementul „0”):

0. ***Componența corului***; acest element va fi precizat numai dacă corul este scris pentru altă componență decât cea considerată standard – S, A, T, B. De pildă, dacă are *divizii*, se precizează ce coriști vor cânta *divizia I*, respectiv în *divizia a II-a*, sau dacă se va proceda la o altă structurare a corului mixt, pentru a cânta un cor de voci egale în scop didactic – *vocea I* este cântată de *vocile înalte*, respectiv S și T, iar *vocea a II-a* de *vocile grave* A și B, sau *vocea I* – de *vocile feminine*, iar *vocea a II-a* – de *vocile bărbățești*;

1. ***Schema de tactare*** (schemele de tactare, dacă sunt mai multe pe parcursul lucrării) – folosite în funcție de metrică, care deschid capitolul ***Mijloace de exprimare dirijorală***;

2. (1) ***Tempoul și caracterul*** (tempoul, caracterul, nuanța, maniera de cânt ale profesorului au rămas deja în memoria colectivă), (2) ***tonalitatea*** (sau scara modală) în care începe lucrarea corală, iar în subsidiar (3) nuanța (planul dinamic) în care începe lucrarea, (4) caracterul articulației sau maniera de cânt (*staccato*, *non-legato*, *legato*) și, nu în ultimul rând, urmărirea *liniei melodice principale*, care deschid capitolul ***Elemente de analiză a partiturii***;

3. ***Pornirea corului*** (auf tact, avânt, respirație sau bătaia de pregătire) și ***oprirea corului*** (închideri, respirații, cezuri) elemente care deschid capitolul ***Relaționarea cu corul***.

GAUDEAMUS IGITUR

1

Moderato

Soprano

1. Glau - dia - a - man - i - gi - tur
2. Vi - ta nos - tra tra - vis est

Alto

3. Vi - vat A - ge - de - mi - a

Tenor

1. Glau - dia - a - man - i - gi - tur
2. Vi - ta nos - tra tra - vis est

Bass

3. Vi - vat A - ge - de - mi - a

Vi - vat pro - fe - so - res

2

1. Post ju - ven - dum ju - ven - tu - tem post no - bis tu - tem se - ry - tu - tem
2. Ve - ritas nos - tra ve - ri - ti - tas, Ma - gi - stri a - tro - ci - tas

3. Vi - vat mun - dum quod il - li - bet

1. Post ju - ven - dum ju - ven - tu - tem post no - bis tu - tem se - ry - tu - tem
2. Ve - ritas nos - tra ve - ri - ti - tas, Ma - gi - stri a - tro - ci - tas

3. Vi - vat mun - dum quod il - li - bet Vi - vat mun - dum quod il - li - bet

3

1. Nos ha - be - bis in - nos - tris
2. No - mi - ni per - ce - ptis

3. Sem - per sint in do - re

1. Nos ha - be - bis in - nos - tris
2. No - mi - ni per - ce - ptis

3. Sem - per sint in do - re

Astfel, de pildă, lucrarea corală Anonim – *Gaudeamus igitur* este scrisă pentru 4 voci mixte (S, A, T, B), cu divizii în ultimele două măsuri la vocea de T.

Se dirijează pe scheme de tactare fundamentale de 3 timpi și 2 timpi (în ultimul sistem).

Tempoul nu este indicat; lucrarea va fi interpretată într-un tempo moderat, astfel încât să reiasă caracterul solemn și grandios de *imn*, așa cum este indicat: ***Maestoso***.

Începutul în tonalitatea *Do major* cere intonarea acordului *Do major* sau a intervalului armonic *do – mi* (de către dirijor, la pian sau vocal, cu sau fără cvintă – în textul muzical al corului nu apare cvinta în primul acord).

Planul dinamic nu este indicat, *dar* se va interpreta într-o nuanță sonoră (*f* – *forte*, tare) pentru a sublinia caracterul grandios, fiind în consens cu armonizarea de tip omofon, izoritmă. În sistemul II se poate realiza un contrast de nuanță, prin propunerea unei nuanțe mici (*p* – *piano*, încet), iar în sistemul III se va reveni la o nuanță mare, pentru că vocile cer susținere în finalul piesei atât cadențial, ca intenție artistică de final, cât și prin scriitura vocilor în registrul acut, ceea ce denotă un efort vocal mai mare pentru realizarea pasajului vocal și, în consecință, o nuanță mai mare, atât cât este necesar în procesul impostării vocale.²⁵

Articulația va fi în *legato*.

Linia melodică principală se află în permanență la sopran, urmărind în ultimele două măsuri mișcările melodico-ritmice complementare ale tenorului (T I și T II).

Pornirea corului (auftactul sau respirația) se realizează prin bătaia de pregătire pe timpul 3 (anterior începutului lucrării).

Se pot indica respirații la fiecare sfârșit de rând melodic (odată la 4 măsuri) ce coincid cu sfârșitul de vers, prin *modificări de contur interioare* (gest cu dublă funcție: închidere și aufтакт) iar la final de strofă printr-o *modificare de contur exterioară* (necesită un nou aufтакт pentru reluarea strofelor următoare).

Dirijorul va urmări prin tactarea sa realizarea pulsației metrice²⁶ cu senzația de curgere (mișcarea muzicală) a discursului muzical, cu suplețe, fluentă și continuitate, precum și a senzației coeziunii verticale²⁷ a partidelor corului în sonoritatea de ansamblu.

Prin redarea muzicală a acestor elemente și corelarea lor cu gestul dirijoral, se dobândește sonoritatea optimă a corului, ce determină la rândul ei, satisfacția conducerii dirijorale, fiind transmisă atât ansamblului, cât și studentului dirijor, încă de la primul contact cu corul.

IV. MIJLOACE DE EXPRIMARE DIRIJORALĂ

1. Tehnica tactării

Înainte de primul contact cu corul există un moment de pregătire a mișcărilor dirijorale, mișcări desprinse din activitatea de zi cu zi. Acestea fac legătura între *mișcările naturale* și cele *dobândite* prin studiul principiilor de tehnică dirijorală, în vederea coordonării triadei: *intenție muzicală interioară, gest dirijoral și coordonarea răspunsului sonor coral*. De aceea, această suită de mișcări dirijorale abordate înainte de tactarea pe scheme dirijorale, se numește „gimnastica pretactală”.

Important este ca limbajul dirijoral (alcătuit din expresii ale unui limbaj nonverbal) să dobândească o *încărcătură afectivă*, să vehiculeze un *mesaj artistic*.

Unii consideră, pe bună dreptate, că gesturile nonverbale (care pot căpăta diverse funcții în conducerea dirijorală a unui ansamblu) sunt gesturi de exteriorizare a preaplinului sufletesc, cu o nuanță demonstrativă, de întărire și de susținere a anumitor afecte. Un solist de operă îmbină, în timp ce cântă, *gestul teatral static (poza)* cu *îmboldul de a exterioriza* imaginea poetică a versului cântat, sau dimpotrivă, *mimarea unei frământări interioare* în timpul în care solistul nu cântă.

Spre deosebire de dans sau balet, unde gestul completează (ilustrează) sugestiile muzicii, în arta dirijorală *gestul proiectează muzica*. Are loc tocmai *proiectarea în afară, exteriorizarea acelei muzici care se aude în interiorul dirijorului*, înainte de a se auzi și pe scenă. Poate că este nevoie și de exercițiul ilustrării muzicii pe alocuri, dar numai a acelei ilustrări care ajută ansamblul să sesizeze anumite intenții specific dirijorale atunci când se pregătește să sonorizeze un fragment muzical și, în nici un caz, ca un gest gratuit, atunci când muzica deja s-a auzit.

Pentru aceasta este nevoie de deprinderea și conștientizarea câtorva principii de mișcare specific dirijorală, care garantează ansamblului descifrarea unor intenții muzicale într-o manieră simplă, fără efort, numai prin gestică.

Iată câteva mișcări specific dirijorale ce trebuie deprinse de către studentul-dirijor:

- **mișcări dirijorale** (cădere – ridicare, flexie – extensie, respingere – apropiere, aruncare – prindere, pronație – supinație);
- **poziții dirijorale** (de relaxare, de avertizare), joasă, medie, înaltă;
- **gesturi dirijorale** (căderi de braț, ridicări, impuls, gesturi asociate, cum sunt: ridicarea sprâncenelor, mimarea sau efectuarea respirației odată cu corul, mișcările „imperceptibile” ale capului).

1.1. *Gimnastica pretactală*

Eliberarea brațelor

Eliberarea brațelor presupune senzația de relaxare a acestora și conștientizarea greutății lor specifice în relaxare. Pentru aceasta este nevoie de ușoara *scuturare* a brațelor, de *ridicarea* lor, încet, până la nivelul sternului și de efectuarea unor mișcări de *cădere* în poziția inițială, în totală relaxare.

După câteva căderi de braț se definește noțiunea de „impuls”, după care se realizează practic.

Impulsul

Impulsul – definiție: este o eliberare de energie cinetică, realizată printr-o „zvâcnire” a mâinii, care din energia cinetică acumulată în cădere determină ridicarea brațului.

Altfel spus, impulsul dirijoral poate fi descris ca o „scuturare” a brațelor de apă, aruncând stropi imaginari sau ca o încordare de o fracțiune de secundă, ce poate fi asimilată cu simularea gestului de servire a mingii de volei, dar îndreptat spre pământ, adăugând la forța lovirii unei mingii imaginare și greutatea brațului relaxat care, imediat după încordare – „lovire”, se relaxează din nou.

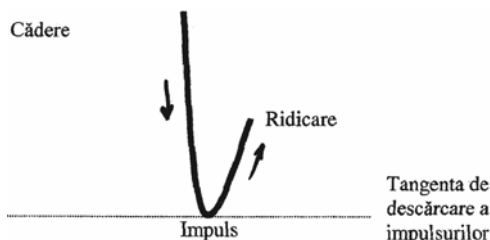
Unii autori au descris această noțiune de impuls prin asocierea cu *reculul*, prin acea detentă pe care o are și arma. Asocierea este însă

inexactă, cu *reculul* putând fi asociat în realitate cu *ridicarea* brațului dirijorului.

Bătaia dirijorală

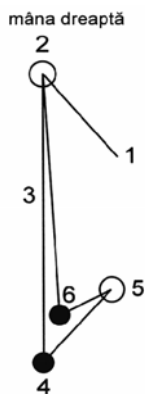
Continuând studiul teoretico-aplicativ al gimnasticii pretactale, se trece la definirea noțiunii de „bătaie dirijorală” și la imediata ei realizare practică.

Bătaia – definiție: unitatea de bază a gesticii dirijorale reprezentate printr-un **gest complex**, format dintr-o mișcare de cădere și una de ridicare, unite printr-un impuls.



Căderea este supusă forței gravitaționale, nefiind o mișcare volitivă, ci realizată prin relaxarea mușchilor care susțin brațul sus.

Ridicarea poate fi atât o consecință a forței de reacțiune determinată de forța impulsului (1. mișcare de *recul*) cât și o mișcare „condusă” (2. asemănătoare *balansului unui pendul*).



1. poziția inițială;
2. poziția de repaus din care mâna va cădea;
3. cădere liberă, cu mâna relaxată, supusă gravitației;
4. impulsul, detenta ce va determina schimbarea de direcție – ridicare;
5. a doua poziție de repaus, începe timpul 2;
6. impulsul celei de a doua bătaii (se eliberează energia necesară revenirii mâinii în poziția inițială – 2).

În primul caz vom avea un **contur unghiular** al bătaii dirijorale (unghiul desemnând detenta, impulsul). Acest contur al bătaii este folosit în maniera de cânt *staccato* și *non-legato*.

Vom exemplifica prin efectul gestului asupra motivului de debut din lucrarea corală „Iac-așa!” de Simeon Niculescu:

Allegro rall. Allegro molto vivace

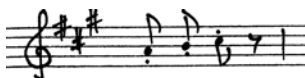
Sopran
Ia - c'a - șa și iar a - șa. Ia - c'a - șa Foa - ie ver - de de dai, n'ai, Le - li - ță cu fus - ta scur - tă, Frun - ză ver - de ma - toș - tat, Nu știu Doam - ne cum aș fa - ce,

Alto
Ia - c'a - șa și iar a - șa. Ia - c'a - șa

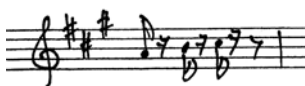
Tenor
Ia - c'a - șa și iar a - șa. Ia - c'a - șa

Bas
Ia - c'a - șa și iar a - șa. Ia - c'a - șa

Pentru o bătaie dirijorală cu contur unghiular se cântă *staccato* (numai timpul 1):



Sună în realitate:



În al doilea caz vom avea un **contur rotunjit**, impulsul fiind redus la eliberarea energiei necesare întreținerii mișcării. Acest contur al bății este folosit în maniera de cânt *legato*.



Funcțiile bății dirijorale

- de pregătire sau **anticipativă** – auctact gestual, corespunzând unei bății ce arată precedența unei structuri muzicale – principiul *arsis*;

PIERRE GUEDRON
(n. - m. aprox. - 1621)

DRAGI ÎMI SÎNT DOI OCHI

(Beaux yeux, les doux vainqueurs)

Traducere și versificare de
VICTORIA MORARU

Auctact **Tempo giusto** ♩ - 96

S.

1. Dragi îmi	sînt doi	ochi	de	far	mec	plini	și de
2. Zîm - bi	tori, în	ca	le	mi-au	ie	și	Dul - cea
3. Și de-a	tunci, ze	dar	nic	mă	fră	mint,	ne-n-ce
4. Ah! vă	pe - ie	lor	s-a	stîng,	aș	vrea,	Să-l a -

- de tactare, care poate fi **continuă, fluentă**, de orientare a discursului prin pulsația metrică;

(Beaux yeux, les doux vainqueurs)

Traducere și versificare de
VICTORIA MORARU

Auctact **Tempo giusto** ♩ - 96

S.

1. Dragi îmi	sînt doi	ochi	de	far	mec	plini	și de
2. Zîm - bi	tori, în	ca	le	mi-au	ie	și	Dul - cea
3. Și de-a	tunci, ze	dar	nic	mă	fră	mint,	ne-n-ce
4. Ah! vă	pe - ie	lor	s-a	stîng,	aș	vrea,	Să-l a -

- **săvârșitoare** – asigurând un transfer de informație prin săvârșirea volitivă a însăși informației, gest de conducere – principiul *thesis* (de pildă, realizarea accentului de durată pe *re 2*, „de farmec plini”, este subliniată prin bătaia cea mai mare, îngroșată, din context);

DRAGI ÎMI SÎNT DOI OCHI
(Beaux yeux, les doux vainqueurs)

Traducere și versificare de
VICTORIA MORARU

Ausfăc
Tempo giusto - 96

S.

1. Dragi îmi	sînt doi	ochi	de	far	nec	plini	Si de
2. Zîm - bi	țari, în	ca	le	mi-au	ie	piț	Dul - cea
3. Și de-a	tunci, za	dar	nic	mă	fră	mint,	He-n-ce
4. Ah! vă	pa - ia	lor	s-a	sting,	ap	vrea,	Să-i a -

- de **încheiere** – terminații de fraze (pe timpul 2, pe cuvântul „plini”, apare o modificare de contur – închidere interioară), secțiuni, închideri de cuvinte cu terminații în consoane, vocale sau semiconsoane, cu respirații sau fără, pe timpi sau părți de timpi.

DRAGI ÎMI SÎNT DOI OCHI
(Beaux yeux, les doux vainqueurs)

Traducere și versificare de
VICTORIA MORARU

Ausfăc
Tempo giusto - 96

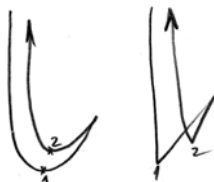
S.

1. Dragi îmi	sînt doi	ochi	de	far	nec	plini	Si de
2. Zîm - bi	țari, în	ca	le	mi-au	ie	piț	Dul - cea
3. Și de-a	tunci, za	dar	nic	mă	fră	mint,	He-n-ce
4. Ah! vă	pa - ia	lor	s-a	sting,	ap	vrea,	Să-i a -

Tipuri de băți

Există mai multe **tipuri de băți**:

- **cursivă** (curgătoare, este continuă, asemănătoare clipitului pleoapei ochiului, fără întreruperi, ca în cazul unei piese de factura celei de mai sus);



- **întreruptă** (opusul bății cursive, realizând o staționare foarte scurtă în locul impulsului, care fragmentează bătaia în cele două segmente ale ei; cădere – ridicare). Se folosește, de regulă, în sugerarea cezurii (întreruperea coloanei sonore fără respirație).

Nicolae Lungu – Cămara Ta Mântuitorul meu

În măsura a treia, timpul 4, este notată o respirație (apostrof), dar în realitate se realizează o cezură (barele verticale) prin bătaie întreruptă. În măsura a treia, după timpul 2 este o respirație care se va realiza prin modificare de contur.

- **divizată**; a doua parte a timpului este tactată mai jos decât prima parte a timpului, printr-o mică (aproape imperceptibilă) relaxare, „rupere” a poignet-ului. Se folosește în muzica ușoară sau populară, în tempouri rapide.



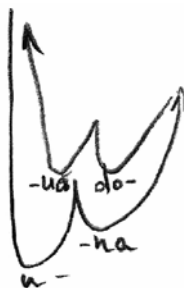
Sabin Drăgoi – *Trandafir de pe răzoare (Joc)*

Cintec popular

Prelucrare de Achim Stoia

Repejor (și bine ritmat)

- **descompusă**; se folosește mai ales în răriri (*rallentando*, *ritenuto*), în final de fraze, secțiuni sau în tempouri lente. Prima parte a timpului este tactată mai jos decât a doua, fiecare jumătate de timp fiind o bătaie în sine.



A musical score for the song "Marțian Negrea - Foaie verde popâlnic". The score is written on four staves. The first staff is the vocal line, and the other three are the piano accompaniment. The lyrics are "mea, I - lea - na mea." and "Lea - na mea". The score includes dynamic markings such as *perdendosi*, *p*, and *pp*. The tempo is marked *Allegretto*. The score ends with the exclamation "Ai!".

Marțian Negrea – Foaie verde popâlnic

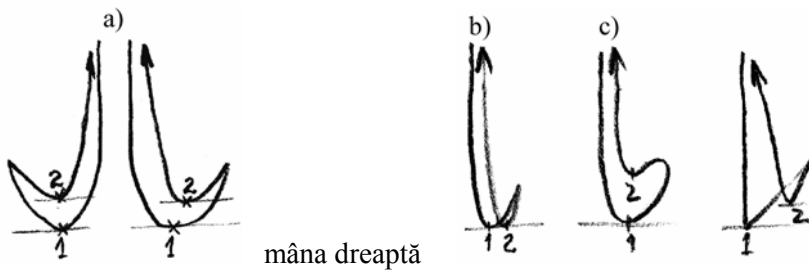
Începând cu măsura a doua se realizează o rărire, prin descompunerea bății dirijorale.

1.2. Schemele de tactare

Figura de tact – definiție: reprezintă un lanț de băți dirijorale organizate în schemă (desen, figură geometrică) care desemnează pulsația metrică a unei lucrări muzicale (după prof.univ. Petre Crăciun).

La nivelul Anului I se cere deprinderea figurilor de tact **fundamentale** sau **de bază** (de 2, 3 și 4 timpi). Se numesc **fundamentale** întrucât toate celelalte figuri de tact (**derivate** de 5, 6, 7, 8, 9, 12 timpi sau **supraordonate**) se organizează tot pe figurile de tact de 2, 3 și 4 timpi.

Figura de tactare de 2 timpi



mâna dreaptă

Schema: mâna dreaptă

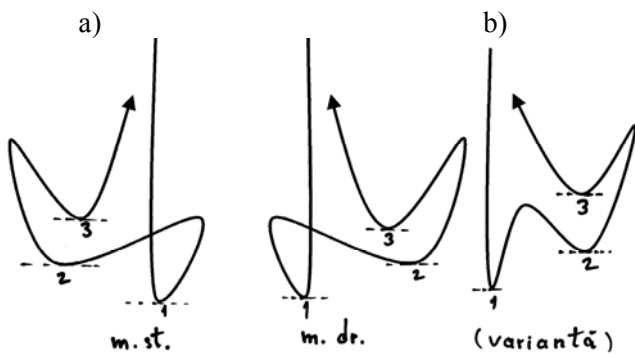
Desfășurarea mișcării



Mișcările mâinii stângi vor fi simetrice cu cele ale mâinii drepte. (valabil pentru toate exemplele)

Figura de tact de 2 timpi, „*alla breve*”, se poate simboliza prin două bare paralele: „//”.

Figura de tactare de 3 timpi



a)

b)

m. st.

m. dr.

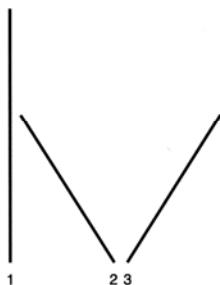
(variantă)

Varianta a) poate fi considerată varianta de referință, varianta standard.

În varianta b) tactarea schemei de 3 timpi este concepută ca o bătaie principală (timpul 1) și o schemă de 2 timpi (adică 1 + 2).

La măsura de 3, bătaia primului timp din mișcarea mâinii drepte are o înclinare ușoară spre stînga, timpii 2 și 3 fiind asemănători timpilor 3 și 4 ai măsurii de 4 timpi.

Schema:



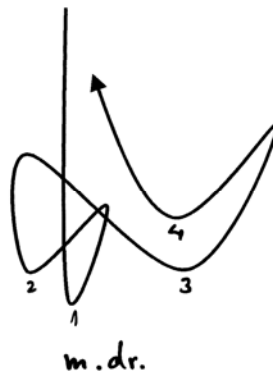
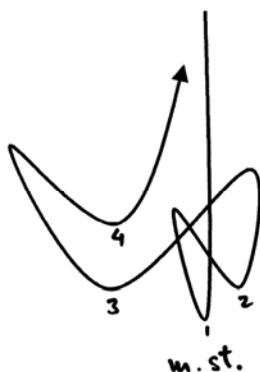
Desfășurarea mișcării



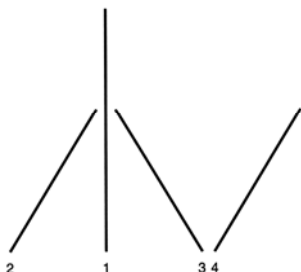
În această variantă timpul 3 este lateral dreapta, având punctul de cădere în dreapta timpului 2, pe același plan tangențial.

Schema de tactare de 3 timpi se va simboliza printr-un triunghi: „△”.

Schema de tactare de 4 timpi



Schema:



Desfășurarea mișcării



Punctele de marcarea schimbării direcției trebuie făcute în linie dreaptă (fără oscilații) cu o mișcare strânsă și o desfășurare cât mai simplă.

Schema de tactare de 4 timpi se simbolizează printr-o „cruce”: „✚”

Se pune problema tactării pe scheme de tact **derivate**, tactare care se face pe schemele de bază (fundamentale) prin dublarea timpilor principali. Tactarea în măsuri **alternative** presupune schimbarea măsurii și necesită îndreptarea atenției spre sensul ieșirii din timpul 1, care este în exterior la măsurile de 2 timpi și de 4 timpi și în interior la măsurile de 3 timpi.

Se va deprinde ulterior tactarea pe scheme de tact **supraordonate (simetrice)**, în care fiecare timp se substituie unei măsuri simple binare sau ternare și tactarea în ritmuri aksak (**eterogene, asimetrice**).

Realizarea practică a gesturilor de pregătire, tactare și închidere

Tactarea este un mijloc de bază în conducerea colectivului, care indică:

- pulsația metrică;
- metrica sau tactarea măsurii;
- tempo;
- nuanțe;
- caracterul articulației;
- adresarea intrărilor;
- structurarea formală a textului muzical legat de (conjugat cu

cel literar (în special când un rând melodic este încadrat într-o schemă de tactare supraordonată și se ierarhizează schema de tactare în funcție de accentele textului);

- expresia globală, caracterul artistic.

Mișcările trebuie să fie simple, clare, sugestive, reduse la strictul necesar.

Scopul tehnicii tactării este acela de a obține o execuție **unitară** în colectiv și evidențierea **melosului** sau a unei **linii dirijorale**.

Aceasta se face prin:

- **anticipare** (tot ce intenționează dirijorul se realizează cu un timp înainte de realizarea practică, sonoră), *tot ce intenționează dirijorul se realizează înainte de punctul de întâlnire al gestului cu sonoritatea;*

- **coordonare** (dirijorul face ca toate vocile sau planurile sonore să se desfășoare în același tempo, asigurând cântul acestora împreună, în perfectă coordonare ritmică – *corelarea sunetelor după greutatea și durata lor, combinația între metrică și ritm. Tempoul este rezultanta echilibrului între masa sonoră și unitatea de timp*). Relația între metrică (timp greu sau organizarea motivelor în jurul unui accent metroritmic) și ritmică (prin proporția bătăii).

- **orientare** (dirijorul orientează fluxul sonor, astfel încât să sugereze tonusurile psihologice, scenariul afectiv descoperit de el în partitură – viteza mișcării mâinii determină caracterul sonorității, dinamica, fluența (coerența acesteia) în tensionarea către **climaxuri melodice** sau **culminații armonice** care, în general, coincid cu **accentele logice sau de expresie** ale textului literar, iar **accentele metroritmice** (ritmul prozodic) cu **accentele tonice** ale cuvintelor.

Gestualitatea este un mijloc, și nu un scop.

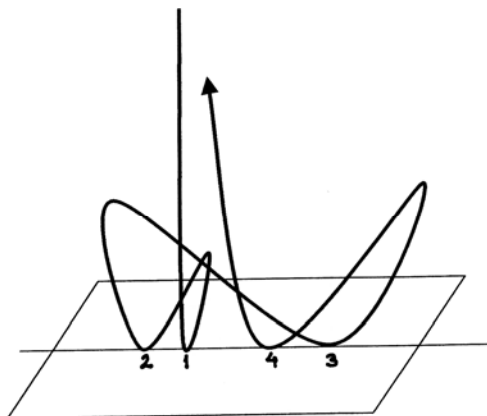
Prin studiul tactării se obțin: ușurința execuției, continuitatea, fluența bătăilor într-o schemă dată, care să organizeze tehnic și interpretativ relaționarea cu ansamblul.

Cu timpul, se va căuta perfecționarea gestuală către independența brațelor.

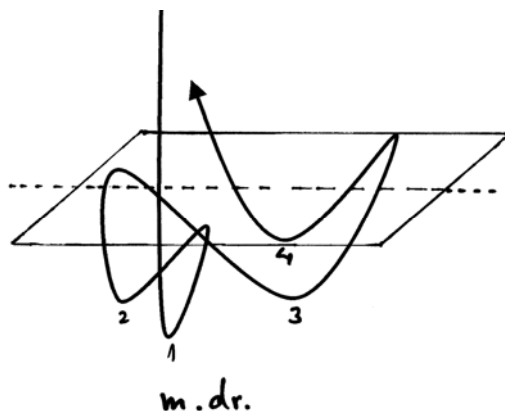
1.3. Planul de tactare

Planul tangențial este obținut prin coliniaritatea punctelor în care are loc descărcarea impulsurilor bătăilor dirijorale ce alcătuiesc schema dirijorală de tactare.

Iată cum este reprezentat la nivel *teoretic* acest plan al descărcării impulsurilor.



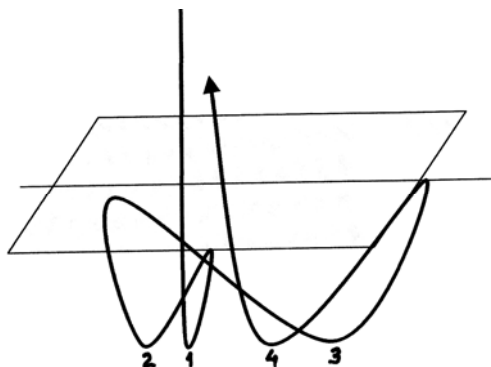
Planul de tactare este înțeles însă în *practică* numai ca **zonă medie de referință geometrică a traiectoriilor „desenate” de mâna dirijorului**, întrucât timpii, fiind ierarhizați între ei, locul de descărcare al impulsurilor nu va fi pe același plan.



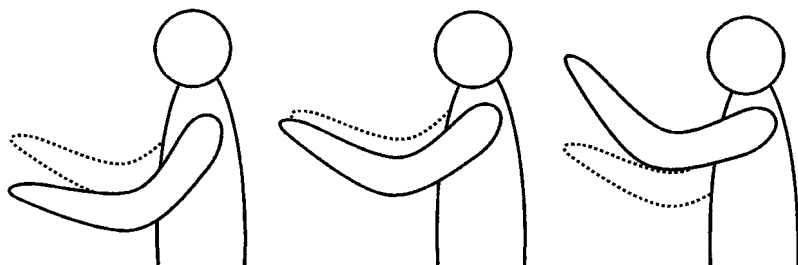
Aceste desene propun cele mai uzuale traiectorii, recomandate ca modele abstracte. De la acestea dirijatul improvizează adevăratele traiectorii (kinograme) ale schemelor dirijorale folosite în practica conducerii, ce tind spre modelele lor ideale într-o gamă largă de variante, dictate de necesitatea frazării, a ierarhizării importanței sau planului dinamic al fiecărui timp, al accentuării sau, dimpotrivă, al estompării unui timp etc.

Cu toate acestea, în dirijatul academic, de școală, schemele dirijorale sunt menținute pe cât posibil cât mai aproape de modelul de tactare comun (standard), pentru a se statua un limbaj „caligrafic”, general valabil.

Planul de tactare va fi considerat, prin convenție, ca planul ce traversează mijlocul traiectoriilor schemei de tactare.



Există trei planuri (sau poziții) de tactare importante ale brațelor – *medie* sau „de referință”, *întă* și *joasă*, după planul de tactare. Poziția medie este cu mâinile în dreptul locului unde se termină osul sternului. Poziția mâinii drepte, realizată în desen cu linie punctată, este și poziția de referință a planului mediu de tactare, sau a planului referențial.



Poziții de tactare:

joasă

medie (de referință)

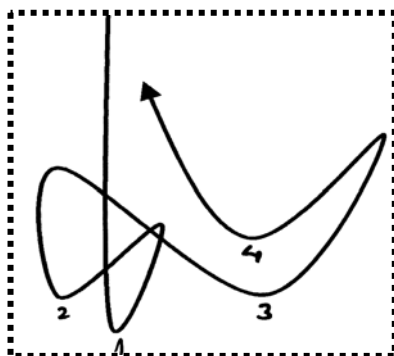
întă

Poziția joasă nu trebuie să fie mai jos decât centura, iar cea înaltă este, de regulă, în dreptul ochilor. Pentru atenționări speciale sau momente dramatice, mâinile pot trece deasupra capului doar de câteva ori într-un concert.



Poziție joasă (nivel brâu), poziție medie (nivel stern), poziție înaltă.

Considerăm că este foarte important să ordonăm gesturile studentului-dirijor printr-o încadrare a schemelor de tactare într-un *patrulater virtual* (dreptunghi sau pătrat), pentru *proporționalizarea amplitudinii gesturilor*.



1.4. Rolul mâinilor dirijorului

Mâna dreaptă se ocupă de tactare, marcând pulsația metrică, permanent, continuu.

Mâna stângă poate tacta paralel cu mâna dreaptă la început. Ulterior, se desprinde de tactarea permanentă paralelă, ce devine oarecum „pleonastică” și se va ocupa de **adresări**, de **intrări de voci**, **planuri dinamice** (*f, mf, p, pp*), **expresie**, **susținere**, **solicitare** sau **diminuare** a sonorității, **manieră de cânt** (*legato, non-legato, staccato*) și chiar de **culoarea timbrală** (sonoritate *închisă* sau *deschisă*).

Brațul dirijorului se consideră a fi (1) totalitatea segmentelor de la vârful degetelor până la umăr, dar și (2) segmentul de la cot la umăr.

Mâna este considerată a fi segmentul de la vârful degetelor până la încheietură. Încheietura mâinii se mai numește și *poignet* (cuvânt provenit din limba franceză).

Antebrațul este partea de la *poignet* până la cot.

Dirijorul pornește de la cele 3 poziții dirijorale: joasă, medie, înaltă. Exercițiile sunt repartizate pe patru faze:

- **studiul mâinii și poignet-ului** în poziția medie, apoi în cea înaltă, cu antebrațul sprijinit;
- **studiul mâinii și antebrațului** în poziția medie, apoi în cea înaltă, cu cotul sprijinit;
- **studiul mâinii apoi al antebrațului** în pozițiile medie și înaltă, fără ca antebrațul și cotul să mai fie sprijinite;
- **studiul mâinii și antebrațului** în poziția medie, combinată cu cea joasă, apoi în poziția medie combinată cu cea înaltă și, în sfârșit, cu combinarea tuturor celor trei poziții, adică **studiul brațelor** în întregimea lor.

2. Elemente de tehnică a conducerii

În acest subcapitol se pune problema cunoașterii atât a **gesticii** care ne asigură comunicarea cu corul, cât și a activării **resorturilor interioare** (prin analiză muzicală) ale muzicalității, care determină anumite gesturi, mai mult sau mai puțin conștiente, în momentul conducerii.

Stabilirea intențiilor dirijorale în legătură cu conducerea unei lucrări corale necesită un moment de *analiză dirijorală*, cu mai multe

etape de studiu, pentru a nu fi în momentul conducerii corului în situația de a „bate măsura”, lăsând la latitudinea coriștilor intențiile muzicale. Fără a garanta centralizarea unei anumite intenții muzicale exteriorizate prin gesturi dirijorale, prezența dirijorului în fața ansamblului nu se justifică.

Putem spune că, într-o oarecare măsură, coriștii se ocupă în principal de *calitatea sonorizării vocale*, iar dirijorul de *calitatea concepției interpretative* (tempo, asigurarea coeziunii ritmice între partide, planuri dinamice, frazare, articulație, accentuație, încadrare în stil).

2.1. Etape (momente) și poziții dirijorale

Dirijorul iese în fața corului și înainte de a începe să dirijeze efectiv trebuie să realizeze următorul protocol:

1) așezarea partiturii pe pupitru și captarea atenției ansamblului prin poziția *de pregătire* (se mai numește poziția *de relaxare* sau poziția *de echilibru*);

2) dirijorul se îndreaptă spre pian pentru *a da tonul* sau îl intonează cu vocea, după camerton sau diapazon;

3) dirijorul reia poziția de echilibru, apoi poziția *de avertizare* din care realizează auftactul (respirația sau bătaia de pregătire) pentru a începe lucrarea.

Fiecare dintre aceste etape necesită câteva recomandări, care dau dirijorului *naturalețea* și *autoritatea* prezenței sale în fața ansamblului, necesare pentru *determinarea psihologică* a fiecărui corist și a întregului colectiv de a urmări cu interes *evoluția dirijorului* și a realiza *intențiile* lui.

2.1.1. Poziția de echilibru (de relaxare)

Fișcul prezenței unui individ în fața unui colectiv este asigurat numai prin sentimentul general de *calm*, de *siguranță* pe care îl emană acesta.

În general, nimănui nu îi este comod să se afle în fața unui colectiv. Cu cât este mai mare corul în fața căruia ne aflăm, cu atât suntem mai expuși unui adevărat *stres*, o presiune psihologică dată de numărul mare al perechilor de ochi ațintiți asupra noastră, care parcă doresc să ne descopere cele mai mici gesturi de stângăcie. Pentru a

putea stăpâni această situație, avem în minte modelul profesorului dirijor de cor, **siguranța, calmul, distincția, autoritatea, eleganța, amuzamentul, plăcerea, bucuria** cu care acesta (1) se *prezintă* în fața corului. (2) Următorul moment este acela în care dirijorul *liniștește* orice altă activitate, *atrăgând atenția* asupra sa și numai a sa prin nemișcarea plină de tensiune (paradoxal!) a poziției de avertizare, (3) dirijorul realizează apoi respirația (sau bătaia de pregătire) *invitând* la cânt (cu amabilitate – chiar cu un zâmbet), dar și *provocând* cântul (dirijând așa cum îl aude în interiorul său) cu claritate și expresie, forță de sugestie și siguranță, plăcere și simplitate a actului dirijoral, stimulând corul prin comunicarea intențiilor muzicale pe calea muzicalității generale.

În continuare, detaliem cele trei momente dirijorale.

Așezarea partiturii pe pupitru este un moment *organizatoric, static* (de aceea *foarte scurt și discret*). Partitura trebuie deja pregătită; ea va fi legată, niciodată un fascicul de foi volante proaspăt xerocopiate și va fi deschisă deja la pagina care urmează a fi interpretată. Este neplăcut pentru tot ansamblu să aștepte ca dirijorul să se pregătească, gest care poate naște neliniște și nervozitate. În timpul actului dirijoral paginile se vor întoarce numai cu mâna stângă (mâna care nu are rolul specific de permanentă și neîntreruptă tactare – la stângaci totul este invers: stânga tacează și dreapta întoarce paginile).



Captarea atenției ansamblului (moment „*de autoritate*”²⁸) se face odată cu *poziția de relaxare* sau *de echilibru*, rotind încet privirea de la soprana I (sau soprana II) din extrema corului, până la basul (sau baritonul) din capătul opus al corului. Privirea ochi în ochi, întrebătoare („*Ești pregătit să începem?*”) distrage atenția dirijorului de la emoțiile inerente prezenței în fața unui colectiv, înlocuindu-le cu așa-numitul *eustres*²⁹, emoția pozitivă, favorabilă oricărui act artistic. Dirijorul comunică (nonverbal) cu corul, prin intermediul câtorva coriști – piloni din cor.

Atunci când dirijorul „aude interior” partitura pe care urmează să o sonorizeze cu corul, atunci el degajă *calm, liniște, siguranță*. A adresa un zâmbet *încurajator*³⁰ „pilonilor” aleși cu privirea, înseamnă a deschide o cale psihologică de contact nemijlocit între dirijor, care creează disponibilitatea creativă de cânt și instrumentul său viu, conștiințele coriștilor, unificate în sentimentul comun al plăcerii de a cânta.

Pentru a solicita atenția ansamblului este bine uneori să ne semnalăm prezența printr-o „*poziție de autoritate*”.



Poziția de relaxare (sau *de echilibru* – moment *static, dar de autoritate*): **brațele** jos, total *relaxate*, atârând, pe lângă corp,

picioarele ușor depărtate, asigurând *stabilitate* și un bun *echilibru* (de aici „poziția de echilibru”), **vârfurile picioarelor** așa cum stau ele în mod natural, vârful piciorului stâng foarte ușor mai în față (pentru a permite un ușor balans către în față pentru diverse adresări de voci), **corpul** drept, **privirea** înainte. În această poziție este foarte important ca trupul să fie relaxat, pentru a își păstra „*transparența*”, capacitatea de a transmite expresiile muzicale și artistice, și nu încordat, întrucât corpul său ar deveni astfel „*opac*”, rigid, inexpressiv sau mai rău, propagând la nivelul ansamblului teamă, nesiguranță, neîncredere, confuzie. În relaxare, mâinile, corpul ascultă eficient, fără efort, comenzile specifice gesticii dirijorale; în încordare corpul îndeplinește eronat comenzile, ajungându-se prin încordări succesive la impresia de rigiditate.



2.1.2. Intonarea tonului

Când se dă tonul, acesta se sonorizează în registrul mediu al pianului sau în registrul în care sunt notate (respectiv, în care va cânta corul) primele sunete în partitură.

Tonul se poate da vocal sau la oricare alt instrument (chitară, flaut, viori) sau diapazon (camerton). Tonul trebuie dat discret, nefăcând un spectacol în sine din acest moment care trebuie să fie

scurt și aproape imperceptibil pentru public³¹. Tonul este reprezentat de **tonalitatea primei fraze**, sau de **primul acord**, indiferent că ulterior lucrarea modulează la tonalități mai mult sau mai puțin îndepărtate. În fond, corul are nevoie de reperul absolut al intonației doar în momentul atacului începutului lucrării.

ANA LUGOJANA

Muzica de I. VIDU

Allegro vivace

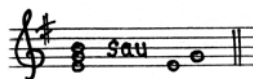
1. A Hai, - sa joa - ca pe la noi,
2. Hai, min - dro, sa te-n - vir - tesc,

A Hai, - sa joa - ca pe la noi, la - ca - sa doi
2. Hai, min - dro, sa te-n - vir - tesc. In jo - cul lu -

A Hai, - sa joa - ca pe la noi, la - ca - sa doi
2. Hai, min - dro, sa te-n - vir - tesc. In jo - cul lu -

A Hai, - sa joa - ca pe la noi, la - ca - sa doi
2. Hai, min - dro, sa te-n - vir - tesc. In jo - cul lu -

Pentru lucrarea de mai sus, tonul se dă:



2.1.3. Poziția de avertizare

Din *poziția de echilibru* se realizează *poziția de avertizare* (momentul *încărcării de energie psihică a dirijorului și corului*), în care se produce încordarea atenției ansamblului și ascultarea interioară a sonorității (de către dirijor) ce va anima spiritul muzical și va declanșa sonoritatea de ansamblu³².

Brațele vor fi ridicate, ușor flexate, numai atât cât este necesar ca mâinile să ajungă relaxate la nivelul sternului.

Poziția degetelor poate fi cea naturală a apucării unui măr sau cea „de precizie ritmică”, cu vârfurile degetelor mare și arătător lipite, iar cu celelalte trei lipite „în evantai”.

Antebrațele ușor închise, cu mâinile în dreptul umerilor.

Mâna dreaptă în dreptul sternului – funcție de tactare. Mâna stângă ușor mai sus – funcție de expresie, nuanțe, adresări, manieră de cânt.

Odată cu declanșarea auctului va trebui redată acea stare sufletească în acord cu conținutul piesei, ce va putea fi exteriorizată odată cu cultivarea muzicalității, a sensibilității specific muzicale.

Poziția de avertizare nu se poate caracteriza ca *statică*, întrucât presupune mișcarea volitivă de ridicare a brațelor, dar nici ca *dinamică*, întrucât presupune câteva momente de nemișcare în respectiva poziție. Ea poate fi considerată o poziție de *încărcare psihică*, în vederea declanșării respirației care va hotărî caracteristicile sonorității ulterioare.

Recapitulând, poziția de avertizare presupune (1) ***ridicarea brațelor***, care se face cu senzația de relaxare, modificând numai cât este necesar unghiul dintre antebraț și braț, (2) ***oprirea*** lor în dreptul sternului (în așa-numita poziție medie) și (3) ***declanșarea impulsului gestual*** sau ***efectuarea respirației*** necesare declanșării sonorității corale.



2.2. *Auftactul, respirația sau bătaia de pregătire*

Bătaia de pregătire – definiție: este o *mișcare pregătitoare* (respirație, **auftact**, din lb. germ. „auf” – *înainte de*, „takt” – *măsură*), bătaia anterioară timpului pe care începe discursul muzical. *Auftakt* înseamnă înainte de măsură, adică înainte de a începe pulsația metrică propriu-zisă (metrul propriu-zis).

Prin acest gest de pregătire se stabilește:

1. **Tempoul;** piesa va fi cântată în tempoul în care s-a dat auftactul;



Se observă, în imagini succesive, realizarea auftactului dirijoral

2. **Dinamica**; piesa va fi interpretată în nuanța (planul dinamic) sugerată de amplitudinea (mărimea) bății de pregătire (în special a segmentului *ridicării*). Astfel, pentru un început în nuanțe mici (*pp*, *p*), se realizează un gest mai mic, pentru nuanțe medii (*mp*, *mf*) un gest de amplitudine medie, iar pentru nuanțe mari (*f*, *ff*, *fff*) un gest mai mare;



Figura 1. Auftact pentru nuanțe mici



Figura 2. Auftact pentru nuanțe mari

3. Caracterul articulației; pentru lucrări care încep în *staccato* sau *non-legato*, bătaia de pregătire va fi cu contur unghiular; pentru lucrări care încep în *legato*, bătaia de pregătire va fi cu contur rotunjit;



Figura 1. Contur unghiular
al bății pentru articulație
staccato sau *non-legato*



Figură 2. Contur rotunjit
al bății pentru articulație
legato

4. Expresia artistică a lucrării sau caracterul artistic al sonorității globale; aici se vede energia bății de pregătire care determină caracterul liric, epic, dansant, *scherzando* al începutului lucrării.



Auftact pentru o lucrare în caracter liric

Există mai multe tipuri de începuturi: *pe timp* sau *pe părți de timp*, auctact *activ* sau *pasiv*, (după locul în partitură) *anticipativ* (inițial) sau *interior* (în interiorul lucrării, între secțiuni cu tempouri diferite).

În cazul începerii **pe timp** – pregătirea este identică cu avântul (ridicarea timpului anterior începutului, respirația).

De exemplu – începutul pe timpul 1 al lucrării *Ana Lugojana* de Ion Vidu sau câteva începuturi ale diferitelor lucrări corale de mai jos:

6. *Allegro deciso*
Foa - ie ver - de și - o ma - ru - lă

7. *Linistit, foarte expresiv*
În gră - di - na - o - co - li - tă

8. *Recitativ*
Cio - cîr - li - e ne - vâ - zu - tă

9. *Hai*

În cazul începerii **pe părți de timp**, auctactul se poate da printr-un impuls mai puternic pe timpul fracționat.

VEZOSETTE NIMFE E BELLE *Op. 111*
Musica: GIOVANNI GASTOLDI
Vivo

S. Ve - zo - set - te nim - fe bel - le Ch'in bel -
S. Ve - zo - set - te nim - fe bel - le Ch'in bel -
A. Ve - zo - set - te nim - fe bel - le Ch'in bel -
T. Ve - zo - set - te nim - fe bel - le Ch'in bel -
B. Ve - zo set - te nim - fe bel - le Ch'in bel -

De asemenea, acest început poate fi realizat printr-un gest numit **auftact pasiv** care anticipă auftactul propriu-zis (**auftact activ**). Auftactul *pasiv* arată tempoul înaintea gestului de pregătire propriu-zis, care se face pe timpul fracționat – auftact *activ*, cu efect imediat în cor.

VEZOSETTE NIMFE EBELLE L.V.

Vivo 14238 Muzica:
GIOVANNI GASTOLDI

Auftactul *pasiv* este un gest moale, fără impuls, de unde și termenul de „pasiv”, adică fără răspuns imediat în cor.

Auftactul *activ* poate fi însoțit de o mică mișcare a poignet-ului sau gesturi însoțitoare (asociate sau asociative) ca mișcarea capului, a bărbiei, a sprâncenelor, a pleoapelor, a privirii, mimarea respirației, sugerarea cuvintelor.

2.3. Tipuri de închideri

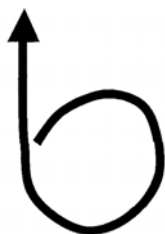
Închiderile se realizează pentru respirații colective și marchează delimitarea frazelor în cânt.

În cor respirația este de două tipuri:

- *colectivă*, atunci când respiră toată partida;
- *individuală (infinită)*, atunci când coloana sonoră se aude continuu, fără întrerupere, fiecare corist respirând unde crede de cuviință, fără ca doi coriști să respire în același loc.

Respirația colectivă se sugerează prin modificare de contur – inserarea unei mișcări de rotație *interioare* (când se continuă discursul muzical) sau *exterioare* (în final de frază, perioadă, secțiune, lucrare) în sens invers ridicării timpului anterior.

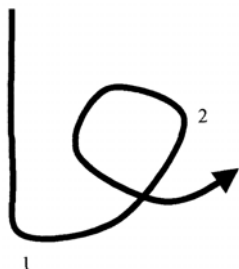
Închiderea interioară este un gest cu **dublă-funcție**: aceea de **închidere** și de **auftact** pentru ceea ce urmează.



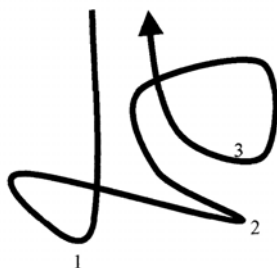
Închidere interioară.



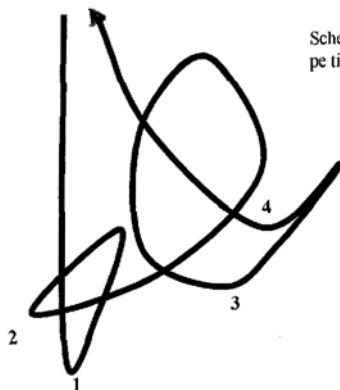
Închidere exterioară.



Schema de tactare de 2
timpi cu înch. ext. pe
timpul 2.



Schema de 3 timpi cu închidere
interioară pe timpul 3.



Schema de 4 timpi cu închidere exterioară
pe timpul 3.

2.4. Elemente de analiză dirijorală a partiturii

Etapele studiului sunt:

a) elemente biografice ale compozitorului:

- încadrarea în epocă a compozitorului;
- studii și influențe;
- creație;
- stil;

b) analiza textului literar;

- traducere (dacă este cazul) poetică pentru extragerea sensului general al imaginii poetice, dar și traducerea anumitor cuvinte-cheie în text (cuvinte cu încărcătură afectivă);

- organizarea textului determină schema formei muzicale (gen epic sau liric, tematică, idei principale, scurt comentariu literar, categorii estetice, prozodie – versificație, metrică, ritm prozodic, strofă, rimă) în vederea **acordării psihice** a dirijorului cu conținutul poetic al textului;

- memorizarea acestuia și rostirea lui expresivă – recitare artistică

- analiza muzicală studiul partiturii – proces de citire, analiză și sinteză prin care se ajunge la un model sonor mental: delimitarea formală (forma de tip arbore de la întreg la parte, de la secțiune trecând prin perioade, fraze, motive ajungând până la celulă), stabilirea tipului de sintaxă (monodie, polifonie, omofonie, eterofonie și combinații între acestea), extragerea melosului (a liniei dirijorale sau a solfegiului dirijoral), organizarea tensiunilor armonice și a suprapunerii cu cele melodico-ritmice, stabilirea vocalității (tip de emisie, tipuri de atac, stabilirea sistemului de intonație, registre și respirații, ambitus, frazare)

- exersarea tehnicii de conducere prin combinarea tuturor mijloacelor de tehnică a brațelor și a mijloacelor mimice și pantomimice cu trăirile afective, stări de spirit care se concretizează în elemente de psihotehnică.

Aplicații practice

Se urmărește realizarea tuturor elementelor de conducere dirijorală în lucrarea *Foaie verde popâlnic* de Marțian Negrea.

Cîntec popular din colecția Gheorghe Fira

Prelucrare de Marțian Negrea

72

tactare divizata

1 2

1 2

Tre-ce min-dra pe col-nic, Lea-no, pui-co, fa,
la vezi, fa-la dra-cu-lui, Eu-lu-besc, ai tul-mi-o ia.

Bom bum bom bum bom bum bom Lea-no, pui-co, fa,

curvare

1 2

Cu pa-pu-cii lip, lip, lip, Lea-na nei-chi,
Cum da-dru-mul fu-su-lui, Eu-lu-besc, ai tul-mi-o ia.

Bom bum bom bum bom bum bom Lea-na nei-chi,

tactare Interspers

Ra-su-cind la bo-ram-gic,
Le-des-tul pi-cio-ru-lui,
Lu-me, fo-cu-n ti-ne-dea.

Bom bum bom bum bom bum bom

3. Relaționarea cu corul

În momentul conducerii corului apar două faze:

- 1) conducerea imaginară a corului;
- 2) conducerea efectivă a corului.

3.1. Conducerea imaginară a corului

Tânărul dirijor cântă acum așa-numitul „solfegiu dirijoral” sau „linia dirijorală”, dirijând în același timp.

Solfegiul dirijoral – definiție: aceea melodie cu importanță tematică ce cuprinde intrări de voci, extrage fragmentele melodico-ritmice (adresări), conturând traseul muzical esențial la care se poate reduce un discurs sonor polifon (mai multe linii melodice cântate simultan).

Prin această „coloană vertebrală” melodico-ritmică a unei lucrări se reduce sonoritatea globală „plurală” la o singură desfășurare melodică, controlabilă prin cântul vocal al studentului dirijor.

Pentru prima fază a tactării dirijorale de școală, trebuie conștientizat faptul că **atenția trebuie echilibrată între două procese:**

1. „**ochiul**” și „**urechea**” – sintetizate în „**minte**” și exteriorizate prin „**voce**”); reprezentarea interioară și manifestarea exterioară a cântului liniei dirijorale și

2. „**mâna**” – grija asupra gesticulației, a auftactului, a tactării, a închiderilor, a adresării intrărilor de voci, a planurilor de tactare, a sugerării planurilor dinamice.

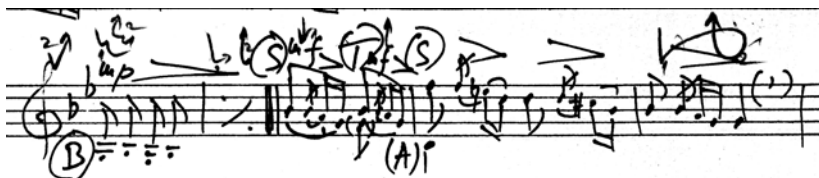
Mai simplu, dirijorul cântă linia melodico-ritmică cu importanță tematică și dirijează un cor imaginar.

Unii autori recomandă controlul în oglindă, simultan cu acest cânt. Există însă pericolul pierderii echilibrului între procesul urmăririi „solfegiului dirijoral” și gesticulației, prin cheltuirea tuturor resurselor interioare în concentrarea asupra gesticulației. Dezvoltarea gestului de dragul esteticii acestuia este un lucru nociv în dirijat, care poate aduce un dirijor în faza în care să se exprime foarte frumos gestic, dar coriștii să nu se poată aduna sub gestul lui, rezultatul sonor fiind un fiasco.

Pentru cei care doresc un autocontrol al gesticulației, în măsura în care pot stăpâni echilibrul între cele două procese mentale (minte – mână), studiul în oglindă poate fi benefic pentru obținerea unui randament mai mare în timpul conducerii ansamblului.

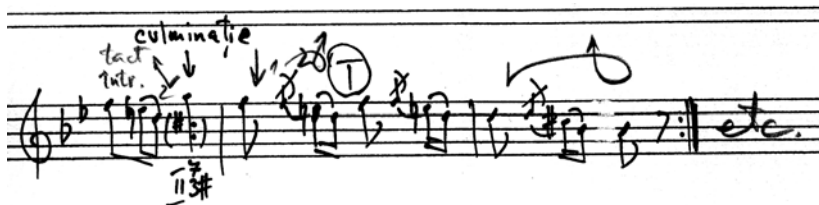
3.2. Conducerea efectivă a corului

În conducerea efectivă a corului intervine răspunsul sonor al corului ce poate părea pentru unii întârziat. Într-adevăr, există un minim timp de reacție între săvârșirea comenzii dirijorale (de pildă auftactul) și răspunsul sonor al corului. De altfel, tot ce se face în dirijat se face cu un timp înainte. Dirijorul însă aude cu câteva fracțiuni de secundă înainte, în interiorul său ceea ce va cânta corul, altfel nu ar avea ce să dirijeze; el dirijează în funcție de acest model sonor mental. De aceea, între ce aude dirijorul în interiorul său și răspunsul sonor există un timp, la care se adaugă și timpul de reacție al coriștilor la intențiile dirijorului.



Marțian Negrea – *Foaie verde popâlnic*

Dirijorul realizează respirația (auftact, bătaia de pregătire) cu un timp înainte de cântul corului. În măsura a doua, timpul 1 este deja cursiv, nu mai este divizat, pentru a pregăti respirația de pe timpul 1 din măsura a 3-a la vocea de S. În timp ce soprana atacă, dirijorul deja respiră cu vocea de T, pentru intrarea imitației stricte a capului tematic. În măsura a 4-a dirijorul revine la vocile de fete (S, dar și A care intră abia acum). În măsura a cincea apare o respirație colectivă, pentru a ataca culminația din măsura următoare (melodică, registrală, de nuanță, armonică – *sol*-ul vocii de S este susținut de un acord major cu septimă mică, treapta a doua cu terță mare, contradominanta modului).



În ultima măsură a primei secțiuni intervine din nou gestul de închidere interioară, gest cu dublă-funcție: de respirație colectivă și auctact pentru reluarea rândului melodic din măsura a treia, de la bara de repetiție.

Calitatea unui dirijor este dată de capacitatea sa de a trage după sine corul, fără a aștepta ansamblul, ci conducându-l prin anticipație. Calitatea unui dirijor se vede încă de la auctact, în măsura în care reușește să impună tempoul, nuanța, caracterul artistic și maniera de cânt.

De asemenea, calitatea unui dirijor este dată de capacitatea sa de a modela sonoritatea corală, de a reacționa printr-o gestică elastică la răspunsul viu al sonorității corului.

Nu în ultimul rând, calitatea unui dirijor este dată de capacitatea sa de a se face înțeles de către cor, de puterea sa de sugestie.

În conducerea ansamblului apar *gesturi aferente*, în funcție de răspunsul viu al corului, mereu altul. Acestea sunt gesturi care se alătură celor cele pregătite inițial de dirijor, pentru a ajusta sonoritatea – tipuri de bătaii utilizate pe parcursul lucrărilor: cursivă, întreruptă, divizată, descompusă (dublă și triplă).

3.3. Producerea diverselor tipuri de atac

Amorsarea sunetului presupune un moment de zgomot înainte de a se auzi efectiv sunetul. Există patru tipuri de atac, care se gradează în funcție de cantitatea de zgomot a atacului: *atacul moale*, *precis*, *dur* și *aspirat*.

Atacul moale se realizează în nuanțe mici, pe suflu; mai întâi iese aerul, abia apoi antrenând și corzile vocale în vibrație. Este propriu atacurilor pe vocale, în tempouri lente și nu cere precizie a gestului, vocile putându-se aduna pe sunet imediat ce s-a auzit vocea primului atacant. Se mai numește „atacul reflex”.

IN V I B R E A D O M N U L U I

(Psalmodiene)

Molto cantabile

Doru Popovici

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score includes a melody line and a bass line, with various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The piece concludes with a final chord and a double bar line.

Atacul precis se realizează în nuanțe mici și medii, pe consoane, semivocale sau vocale, cu ușor atac de glotă. Gestul dirijoral cere precizie, deci un impuls mai mare.

Passereau
1. Hälfte des 16. Jh.

Il est bel et bon, bon, bon, bon, com -
 Er ist schön und gu - gu - gu - Frau

Il est bel et bon, bon,
 Er ist schön und gu - gu -

Il est bel et bon, bon,
 Er ist schön und gu - gu -

Il est bel et
 Er ist schön und

Pierre Passereau – *Il est bel et bon*

NOAPTEA DE MAI

Versuri: S t. O. Iosif

Muzică: Alex. Pașcanu

Larghetto $\text{♩} = 60$
mp molto legato

S.
A.
T.
B.

Lu - na ie - se - a - cum

Atacul dur se realizează în nuanțe medii și mari, prin mărirea presiunii aerului și ieșirea lui explozivă (dacă începe cu consoană) sau cu atac de glotă (dacă începe cu vocală). Gestul dirijoral trebuie să fie incitant, ușor violent.

Allegro giusto

Bas

Bing! bang! bing! bang! bing! bang! bing! bang!

Sabin Păutza – Junii buni colindători

2. Chor

Sopran
Alt
Tenor
Baș

Ein Sohn ist uns ge - ge - ben, ein Sohn ist
 Uns ist ein Kind ge - bo - ren, ein Sohn ist uns ge - ge -

Johann S. Bach – Cantata *Uns ist ein Kind geboren*, fugă

Atacul aspirat se folosește pe vocale în nuanțe mari și foarte mari, tempouri repezi; ca model se ia «h»-ul aspirat din «Halleluja» – Messiah, de Fr. Händel.

SOPRANO
ALTO
TENOR
BASS

Hal - le - lu - jah! Hal - le - lu - jah! Hal - le - lu - jah! Hal - le - lu - jah! Hal -

Hal - le - lu - jah! Hal - le - lu - jah! Hal - le - lu - jah! Hal - le - lu - jah! Hal -

Hal - le - lu - jah! Hal - le - lu - jah! Hal - le - lu - jah! Hal - le - lu - jah! Hal -

Hal - le - lu - jah! Hal - le - lu - jah! Hal - le - lu - jah! Hal - le - lu - jah! Hal -

Bătaia pornește și se întoarce pe același plan de descărcare a impulsurilor sau pe plan tangențial. Punctul de întâlnire cu sunetul va fi pe același plan tangențial.

3.4. Tipuri de închideri

Pentru finaluri de fraze, perioade, secțiuni, unde este necesară o respirație colectivă, se folosesc **închiderile interioare** (măsurile 4 și 8). Este un gest cu dublă funcție: închidere și respirație.

Trandafir de pe răzoare

Prelucrare de Sabin Drăgoi

Poco rubato (rustico)

dolce

p

f

S.
A.

1. Fu - sei, mai - că, la por - ti - ță, A - no, Le - no, De dă - dui ba -
2. Gu - ra' dul - ce, ce i - am da - tu, Poa - te tră - i

T.

1. Fu - sei, mai - că, la por - ti - ță, A - no, Le - no, De dă - dui ba -
2. Gu - ra' dul - ce, ce i - am da - tu, Poa - te tră - i

B.

p dolce

dii gu-ri - fã, A - no, Le - no, Tran - da - fir de pe ră - ză - re,
ne-n-su - ra - tu, Nu mă doa-re tot-dea - u - na.

Ba - de, i - ni - ma mă doa-re, A - no, Le - no. M.
Nu-măi cînd ră - sa - re lu - na, pp

Ba - de, i - ni - ma mă doa-re, A - no, Le - no. La, la, la, la, la, la.
Nu-măi cînd ră - sa - re lu - na. pp

Allegretto giocoso

Pentru încheieri de secțiune sau de lucrare se folosesc **închideri exterioare**. În acest caz, pentru a continua discursul muzical este nevoie de un nou auctact.

Închiderile pot fi în funcție de terminația cuvintelor din finalul frazei:

- simple – încheieri pe vocale: „...*Leno*”;
- duble – încheieri pe consoane sau grup de consoane: „*suflet*”, „*cântec*”, „*sunt*”, „*argint*”, „*rugam*”. Aceste închideri precizează momentul pronunției consoanei sau a grupului de consoane.

dublare
↓
oprire

rallentando ----- smorzando

- bin - te - le vis, ca în - tr-un foc, mă ru - gam.
- bin - te - le vis, ca în - tr-un foc, mă ru - gam.
gam.
gam.

- pe recul – încheieri pe consoane sau grup de consoane în nuanțe mari și tempo rapid: „Pracht”.

65 41

Herr - li - cher Pracht, in herr - li - cher Pracht.
sta - te - ly dress, in sta - te - ly dress.
harr - sta - li - cher Pracht, in herr - li - cher Pracht.
sta - te - ly dress, in sta - te - ly dress.
sta - te - ly dress, in sta - te - ly dress.

Prezentăm în continuare o listă de priorități în etapele studiului dirijatului coral, valabilă în acest stadiu. Se pune accent pe *aplicația practică* a noțiunilor teoretice, proba principală urmărind să evidențieze studiul cu accent pe:

- 40% gesturi de pregătire (pornirea corului – auf tact, intrări de voci), închideri și menținerea tempoului;

- 30% conducerea lucrării corale într-o schemă clară de tact, fundamentală (măsurile de 2, 3 și 4 timpi), pe lucrări corale din repertoriul semestrului;

- 20% modalități de adresare către ansamblul coral, muzicalitate (intenții de frazare, respirații și dinamică);

În context academic, fiecare student ar putea dirija în general două lucrări (contrastante ca tempo, caracter, una românească, alta din repertoriul universal) alese prin bilet de examen, cu corul anului, atât la curs, seminarii, cât și la examene, semestrial.

Studentul dirijor va trebui să știe să își susțină varianta interpretativă, justificând și verbal dacă este cazul gestica folosită. De asemenea, va prezenta la solicitarea comisiei, compozitorii lucrărilor corale dirijate și câteva principii de bază în analiza pieselor.

Pentru aceasta este necesară reluarea, aprofundarea și fixarea problematicii expuse, până la formarea **reflexelor, deprinderilor și atitudinilor specific dirijorale** cerute în fața ansamblului coral.

După revederea noțiunilor teoretice este necesară fixarea acestora, prin practicarea acestor elemente în **conducerea imaginară** și mai ales **efectivă** a corului. În această fază de asimilare acestea se vor fixa, iar în fazele următoare se vor diversifica și perfecționa:

- gimnastica pretactală;
- gestul;
- poziții și mișcări dirijorale;
- bătaia și funcțiile bății;
- auftact-ul și elementele lui;
- figuri de tact fundamentale;
- tipuri de închideri;
- introducere în tehnica tactării artistice – gesturi cu dublă funcție; tactarea măsurilor de 2 timpi și 4 timpi cu contur rotunjit și unghiular al bății;
- impulsul (reculul), tactarea prin divizarea timpilor; tactarea măsurii de 3 timpi cu contur rotunjit și unghiular;
- combinarea conturului unghiular și rotunjit (corespunzând articulațiilor staccato și legato) a amplitudinii diferite (pentru nuanțe mari și mici) și a închiderilor (exterioare și interioare) pe lucrări corale;
- începeri și terminații pe timpi și fracțiuni de timp; tipuri de închideri pe vocale, consoane în tempouri lente, moderate, rapide cu modificări de contur (interioare, exterioare);

- schimbări de tempo și exerciții pregătitoare pentru *accele-
rando, rallentando, ritenuto*.

4. Coroana sau fermata

Coroana sau „fermata” – definiție: (din limba italiana – *oprire*) este ieșirea pentru un anumit timp din curgerea discursului muzical, din punct de vedere dirijoral aceasta însemnând **suspendarea temporară a pulsației metrice** prin staționarea mâinii pe ultimul timp al duratei pe care apare semnul.

4.1. Modalități de execuție din punct de vedere dirijoral

Din punct de vedere dirijoral, fermata se realizează practic în trei faze:

1. pregătirea coroanei – prin încetinirea curgerii discursului muzical și avertizarea corului pe timpul anterior acesteia, asupra intrării în coroana propriu-zisă;

Handwritten notes above the Soprano staff indicate "pregătirea coroanei" (preparation of the chorus) with arrows pointing to measures 1-3. The score includes parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, with lyrics in German.

J. S. Bach – *Jesu meine Freude*

2. efectuarea coroanei – timpul sau timpii pe care stă coroana nu se tacează, **mâna stă**. În unele cazuri, în care coroana este așezată pe valori mari peste mai multe măsuri, eventual mâna stângă ține coroana, iar mâna dreaptă **tactează pasiv** până la ultimul timp, pe care

va intra neapărat în repaus. Sopranul continuă discursul, apoi toate vocile se vor opri realizând propriu-zis coroana.



Zoltan Kodaly – Cântec de seară

Fermata (sau coroana) se poate susține în nuanța la care se atacă, poate descrește în intensitate sau poate crește.

3. ieșirea din coroană se face **prin dublarea ultimului timp pe care este așezată coroana**. Se poate face cu respirație (ca în exemplul de mai sus) sau fără (după coroana pe timpul 1, pe cuvântul „trandafir” nu se respiră, deoarece s-ar secționa cuvântul). Coroana fără respirație presupune numai dublarea timpului pe care este așezată coroana.



Sabin Drăgoi – Trandafir de pe răzoare

Coroana urmată de respirație poate presupune **două gesturi** (închidere și *auf tact*) sau gest cu **dublă funcție**.

Ex. Ioan Cristu Danielescu – *Frunză verde de sulfină* (schema de tact de 3/4 cu *rallentando*, descompunerea timpilor și respirație – închidere interioară – *rallentando* realizat prin simularea unei coroane pe timpul 3).

FRUNZĂ VERDE DE SULFINĂ

Muzica de I. GR. DANIELESCU

Moderato

S.
A.
T.
B.

1. Frun - ză ver - de de sul - fi - nă, măi și răi, măi și răi,
2. Frun - ză ver - de de mo - hoi, ne, măi și răi, măi și răi,
3. Cîi am plîns eu du - pă ti - ne, măi și răi, măi și răi,

Uneori este de ajuns ca dirijorul să dubleze timpul pe care este așezată coroana. Dacă se respiră sau nu, acest lucru poate fi sugerat nu numai prin închidere (gest cu dublă funcție), ci și prin bătaie întreruptă.

DOINĂ

57

Ad libitum

Sopran
Alto
Tenor
Bas

1. De când e - ram în - că mic
2. Fo - i - lea - nă măr cre - țesc
Doi - na știu și doi - na zic... Măi!
Eu cu doi - na mă plă - tesc, Măi!

În acest moment este necesar să se realizeze exerciții de dirijat pe lucrări din repertoriul propus – lucrări corale cu fermate. Se vor aplica modalități teoretico-practice de rezolvare a problemelor de conducere dirijorală, consolidându-se reflexele conducerii corale pe fermate, în funcție de diversitatea situațiilor întâlnite.

Având în vedere caracterul practic al acestei discipline, toate noțiunile teoretice sunt considerate eficiente prin realizarea lor **practică**, în execuția dirijorală a studentului pe repertoriul propus.

În contextul învățământului superior muzical această etapă se poate evalua astfel:

1. Aplicații ale studiului teoretic în practică – modalitatea în care studentul *dirijează* lucrările din repertoriul semestrului în fața corului anului de studiu (*argumentând* ulterior, în fața comisiei de examen, propria variantă interpretativă): *momente și poziții dirijorale, auf tact, tactare, închideri, coroane, ținută artistică*.

2. Explicarea principiilor de bază ale mijloacelor de exprimare dirijorală pe cazul particular al lucrărilor dirijate, propuse în repertoriul semestrului;

3. Scurtă prezentare în fața corului (maxim 2 minute) a *biografiei compozitorului, studii și influențe, creația, stil al lucrărilor, text literar, schema formală*.

Considerând că 10% din totalul punctajului este asigurat din oficiu, prezentăm un barem de examen, pentru ca studenții dirijori să își organizeze studiul:

- 40% realizarea practică a începerilor, tactării propriu-zise și închiderilor pe timp și fracțiuni de timp;
- 30% răspunsul sonor al corului, în funcție de relaționarea dirijorului cu ansamblul;
- 10% prezentarea teoretică a lucrării corale;
- 10% ținută artistică din punct de vedere al mijloacelor de exprimare.

Cursul de **dirijat coral**, componentă de bază în formarea profesorilor de muzică și a dirijorilor de cor, este o disciplină care îmbină pregătirea **teoretică** muzicală și de cultură generală a studenților cu **practica lor artistică**. Acesta urmărește să formeze personalitatea artistică a studenților prin dezvoltarea capacităților proprii de

cunoaștere, înțelegere și interpretare a muzicii, contribuind astfel la punerea bazelor experienței complexe pe care o reclamă activitatea **organizatorică, pedagogică și artistică**.

Punând în valoare pregătirea dobândită la celelalte discipline muzicale, cursul are o tematică specifică și o metodologie proprie, prin care transmite studenților **cunoștințe** și le formează **deprinderi** în legătură cu: tehnica de studiere și învățare a partiturii corale din punct de vedere dirijoral; tehnica mijloacelor de exprimare dirijorală; principiile de organizare și educare a formației corale; tehnica de lucru a dirijorului cu ansamblul coral, pentru realizarea artistică a lucrărilor muzicale, în repetiții și concerte.

Materialul de studiu și de aplicare a problemelor abordate la curs se constituie într-un **repertoriu**, alcătuit din lucrări reprezentative ale creației corale, repartizate pe ani de studii, astfel ca până la terminarea facultății (sau a unui curs intensiv), studenții să parcurgă toate etapele, genurile și formele importante ale literaturii corale și să stăpânească cunoștințele teoretice și practice necesare, corespunzător cerințelor învățământului actual și de perspectivă.

În această etapă de studiu, studentul-dirijor are cunoștințele necesare și stăpânește mijloacele tehnice pentru a adăuga cerințelor examenului realizarea unei **citiri la prima vedere pentru cor**, a unei noi lucrări corale, eventual pentru cor de copii. Aceasta pentru a constata modalitatea dirijorului de a cultiva un anumit gust artistic și de a etala modalități de abordare a unei noi piese corale cu colectivul coral.

4.2. *Tipuri de coroane (fermate)*

Coroane urmate de respirație – coroanele coralului de J. S. Bach – *Jesu meine Freude* – dublare a timpului pe care este așezată coroana și închidere interioară – gest cu dublă funcție.

Coroane după care nu se respiră – presupun tactarea prin dublarea timpului pe care este așezată coroana, dar fără respirație (respectiv fără închidere).

Molto rubato

Sabin V. Drăgoi

Score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The tempo is *Molto rubato*. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four systems, each with four vocal parts and their corresponding lyrics.

System 1:

- S:** 1. Frun-ză ver-de de măr dul-ce Am o min-dră
- A:** 2. Di-mi-ne-a-fo-i ro-ua re-ce Di-mi-ne-a-fo
- T:** 3. Hai-da Ioa-ne la fin-ti-nă Hai-da Ioa-ne
- B:** 4. S-o pu-nem la tă-e-lu-ră S-o pu-nem la

System 2:

- S:** 1. Frun-ză ver-de de măr dul-ce Am o min-dră
- A:** 2. Di-mi-ne-a-fo-i ro-ua re-ce Di-mi-ne-a-fo
- T:** 3. Hai-da Ioa-ne la fin-ti-nă Hai-da Ioa-ne
- B:** 4. S-o pu-nem la tă-e-lu-ră S-o pu-nem la

System 3:

- S:** 1. Frun-ză ver-de de măr dul-ce Am o min-dră
- A:** 2. Di-mi-ne-a-fo-i ro-ua re-ce Di-mi-ne-a-fo
- T:** 3. Hai-da Ioa-ne la fin-ti-nă Hai-da Ioa-ne
- B:** 4. S-o pu-nem la tă-e-lu-ră S-o pu-nem la

System 4:

- S:** 1. Frun-ză ver-de de măr dul-ce Am o min-dră
- A:** 2. Di-mi-ne-a-fo-i ro-ua re-ce Di-mi-ne-a-fo
- T:** 3. Hai-da Ioa-ne la fin-ti-nă Hai-da Ioa-ne
- B:** 4. S-o pu-nem la tă-e-lu-ră S-o pu-nem la

Coroanele peste bară – necesită tactare pasivă cu mâna dreaptă (marcarea timpilor), în timp ce mâna stângă săvârșește coroana (ține corul pe coroană). „Cântare” și „sublimă” combină coroana fără respirație cu cea urmată de respirație.

Score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The tempo is *Molto rubato*. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems, each with four vocal parts and their corresponding lyrics.

System 1:

- S:** Pe a-ripi a-di- Coda
- A:** di-e Cîn-ta-re su-bli-mă
- T:** di-e Cîn-ta-re su-bli-mă
- B:** vînt ce s-di-e Cîn-ta-re su-bli-mă

System 2:

- S:** Pe a-ripi a-di- Coda
- A:** di-e Cîn-ta-re su-bli-mă
- T:** di-e Cîn-ta-re su-bli-mă
- B:** vînt ce s-di-e Cîn-ta-re su-bli-mă

Pe a - ripi de vînt ce a - di - e.

Pe a - ripi de vînt ce a - di - e.

Pe a - ripi de vînt ce a - di - e.

Pe a - ripi a - di - e.

Pe timpul 2, închiderea coroanei se realizează prin modificare de contur interioară – gest cu dublă funcție, de încheiere și respirație în vederea continuării discursului.

Coroane decalate presupun realizarea coroanei la vocile grave, în timp ce vocile înalte cântă până se opresc pe coroana lor, respirând apoi odată cu vocile grave.

d-rii Fe cioa-ră Prea-cu - ra - tă roa - gă-l pre Dă-n - sul ne - în - ce - tat

d-rii Fe cioa-ră Prea-cu - ra - tă roa - gă-l pre Dă-n - sul ne - în - ce - tat

5. Diversificarea conceptuală a tactării – tactarea derivată

Noțiunile teoretico-practice asimilate vor fi aplicate pe lucrări noi, cu un **grad de complexitate mai ridicat**. Se va urmări **diversificarea gestică** (se adaugă **cunoașterea schemelor de tactare derivate**), **interdependența brațelor** și **deprinderea tactării artistice**.

Studentii vor dirija pe ansamblul anului de studiu piese corale aparținând diverselor **genuri** și **stiluri corale**, cu **intrări multiple succesive**, pe timpi, pe părți de timpi, **închideri succesive pe planuri de voci**, **contraste dinamice** mai mari și **modificări agogice**.

5.1. Aprofundarea tactării pe scheme dirijorale fundamentale

Înainte de abordarea lucrărilor, se recomandă efectuarea unor exerciții pregătitoare ce vizează clarificarea modalităților de adresare la cele patru voci ale corului.

Pe o schemă de tactare dată (2, 3, 4 timpi) ne propunem ca reper intrări succesive ale vocilor pe timpul 1 al măsurii, în succesiunea:

- S, A, T, B;
- S, T, A, B;
- A, T, S, B;
- A, B, T, S și alte posibile combinații.

Studentul va pregăti intrarea vocilor (va realiza auftactul inițial, respectiv parcursiv) cu un timp înainte de intrarea vocii respective.

Pentru a căpăta o disponibilitate în plus a adresării, se repetă acest exercițiu în diverse **tempouri**, **planuri dinamice** (nuanțe), cu **schimbarea timpului** pe care intră vocile, după imaginația fiecăruia.



Se va trece apoi la efectuarea exercițiului cu ***intrări pe timp fracționat*** (la început pe jumătate de timp). Impulsul respectivelor intrări de voci va fi mai puternic, pentru a determina cu precizia ritmică necesară, intrările.



Se vor aplica succesiuni de intrări de voci pe lucrări corale, de preferat polifonice.

5.2. Proporția ritmică a impulsului și avertizarea problemelor metroritmice

Se pune problema diversificării gesturilor în funcție de ***ritmică*** (sugerarea gestică a ritmurilor) și de ***conflictul dintre metrică și ritmică*** (sincopa, contratimpul, anacruza).

Sugerarea gestică a ritmurilor se referă la ***proporția dintre căderea și ridicarea unei băți dirijorale***:

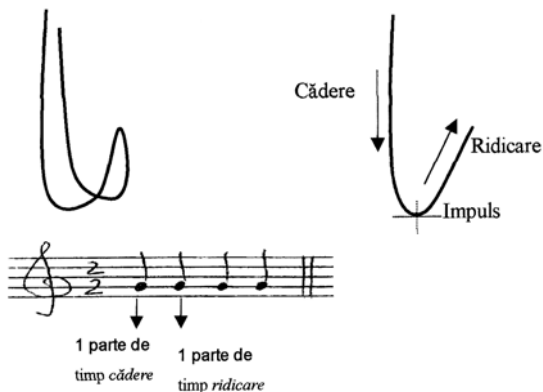
- pătrea și perechea de optimi corespund proporției 1/1 (1 parte de timp ***cădere*** și restul până la completarea timpului, adică încă 1 parte de timp, ***ridicare***).

Schema de tactare de 2 timpi.

O bătaie desprinsă din această figura de tact de 2

timpi,

expusă alăturat.



- trioletul corespunde proporției 1 / 2 (1 parte de timp *cădere* și restul până la completarea timpului, adică 2 părți de timp, *ridicare*).



- grupul de 4 șaisprezecimi corespunde proporției 1 / 3



- cvintoletul corespunde proporției 1 / 4
- grupul de 6 șaisprezecimi corespunde proporției 1 / 5 etc.

Prin studiul proporțiilor ritmice ale impulsului, gestul va câștiga în claritate și precizie ritmică, fiecare bătaie dirijorală fiind simțită în interior și exteriorizată cu eficiență în conducerea ansamblului.

5.3. Modalități de realizare gestică a dinamicii

Avertizarea nuanțelor se face prin mărirea amplitudinii gestului, mai exact prin mărirea amplitudinii ridicării bății anterioare schimbării nuanței, corelată cu susținerea prin pronație a nuanței cu mâna stângă.

Reamintim că rolul mâinii drepte este exclusiv de tactare. Mâna stângă poate tacta paralel, dar se poate și desprinde din această tactare, efectuând modificări progresive și bruște de nuanțe.

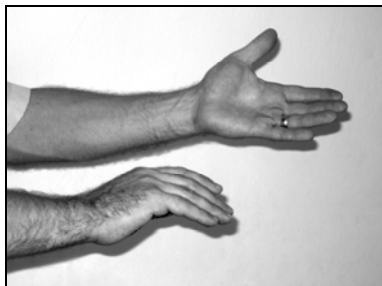


Figura 1. **Pronația** – gest de susținere (pentru nuanță mare)

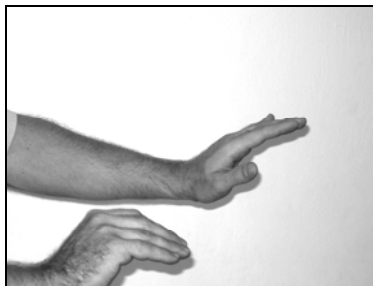


Figura 2. **Supinație** – gest de acoperire (pentru nuanță mică)



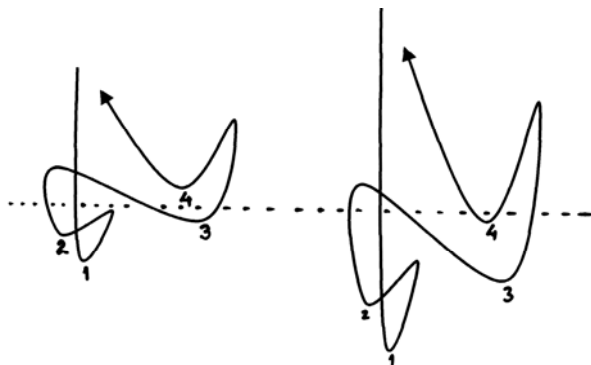
Brațul stâng se ridică progresiv, din poziție joasă până în poziție înaltă.



Mâna dreaptă tacează între centură și nivelul capului, iar mâna stângă urcă din poziție joasă până în poziție medie, solicitând continuu.



De asemenea, în mod paradoxal, pentru sugerarea nuanțelor mari nu este necesară schimbarea planului de tactare, ci doar mărirea amplitudinii gestului pe verticală, atât în sus cât și în jos.



Prin mijlocul schemei de tactare se vede linia punctată care marchează „planul de tactare” sau planul de referință al poziției dirijorale. La schimbarea planului dinamic se mărește proporțional amplitudinea gestului, atât în jos cât și în sus.

Dinamica poate avea o funcție *constitutivă* sau *coloristică*. Este cunoscut parcursul muzical a lui Bach, de pildă, (și al tuturor compozitorilor din Baroc) care nu au notat aproape deloc planuri dinamice. Cu toate acestea, ele sunt realizate într-un mod foarte asemănător și foarte elocvent de către majoritatea interpreților muzicii bachiene. Aceasta rezultă din menținerea unui anumit sunet, robust, aflat sub influența *culturii tipic germanice a orgii*. Nuanțele, în muzica lui Bach, sunt *strâns legate de o anumită densitate cvasi-constantă a masei sonore* (conceptul de *nuanță constitutivă, plan dinamic de referință*). În general, ele reies dintr-o execuție naturală a sintaxei, în care se disting robustețea unisonului, egalitatea registrelor în omofonie, nuanțe în blocuri sonore, folosirea unei palete mici de gradații, preferându-se nuanțe medii (*mf*), ce reies preponderent din densitatea scriiturii și a orchestrației.

Nuanțele *coloristice* sunt *efecte de intensitate de sunet* ca rafinament al unui suport acustic, nu de *sunet ca substanță*, purtătoare de semnificație. Auzul dirijorului trebuie să fie antrenat atât în accepțiunea de *auz interior* (auz conceptual – atunci când urechea știe

ce sunete și funcții armonice trebuie să audă) cât și în cea de *auz concret, de control*.

Din punct de vedere gestic, nuanțele sunt arătate prin: (1) amplitudinea tactării, (2) poziția tactării, (3) pronație – supinație.

Nuanțele pot fi bruște sau progresive (*cresc, decresc*).



Figura 1. Realizarea *crescendo*-ului



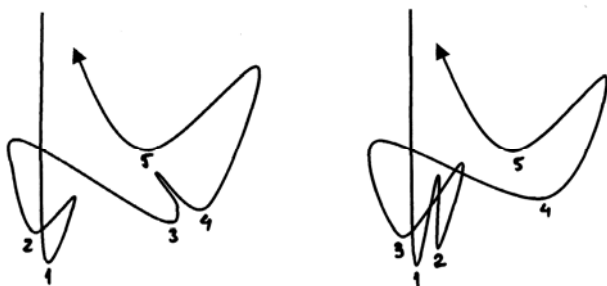
Figura 2. *Decrescendo*



5.4. Abordarea schemelor dirijorale derivate

Aceste scheme de tactare sunt construite pe schemele fundamentale prin dublarea și triplarea anumitor bătăi dirijorale, în funcție de numărul de timpi din măsură.

Schema de tactare de 5 timpi



Se realizează pe schema de tactare de 4 timpi, prin dublarea timpilor accentuat sau semiaccentuat, în funcție de accentul cuvântului.

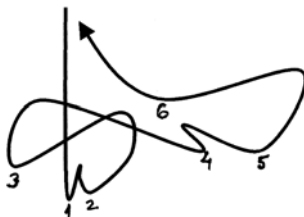


Nicolae Lungu – *Cămara Ta...*
– timpul 3 dublat, pe schema de 4 timpi.

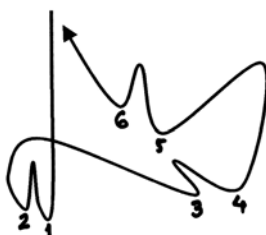
Nu se recomandă împărțirea măsurii de 5 timpi într-o măsură simplă de 2 timpi și una de 3 timpi (sau invers), pentru că măsura de 5 timpi s-ar fragmenta în virtutea celor două accente principale. Se preferă păstrarea ierarhizării metrice notate de compozitor: timpul 1 – timp accentuat, timpul 3 – timp semiaccentuat.

Schema de tactare de 6 timpi

Se realizează pe schema de tactare de 4 timpi, prin dublarea timpilor accentuat și semiaccentuat.



Există și varianta dublării timpilor unei scheme de tactare de 3 timpi.



În tempouri repezi și foarte repezi se poate tacta concentrat, pe o schemă de 2 timpi, cu timpi ternari. Această schemă se folosește în special în tactarea ritmului de horă.

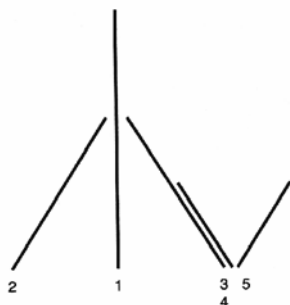


Diverse grupări metroritmice fac ca tactarea ternarului să se facă în mai multe variante, atât ca 6/8, de exemplu, grupate pe schemă de 4 timpi cu timpii tari dublați, fie ca schemă de 3 timpi cu toți timpii dublați sau ca schemă de 2 timpi cu timpi concentrați.

Măsurile compuse, printre care și măsura de 5 timpi, se dirijează într-un mod asemănător măsurilor de 6, 8 sau 12 timpi, fiind necesară divizarea uneia sau mai multor mișcări.

Varianta 1

Schema (2+3)

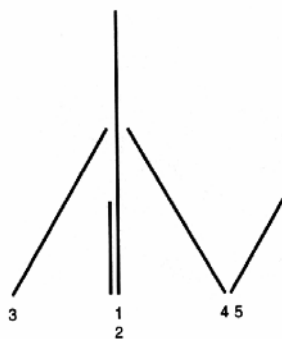


Desfășurarea mișcării



Varianta 2

Schema (3+2)

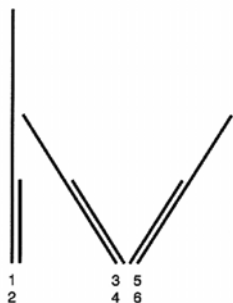


Desfășurarea mișcării

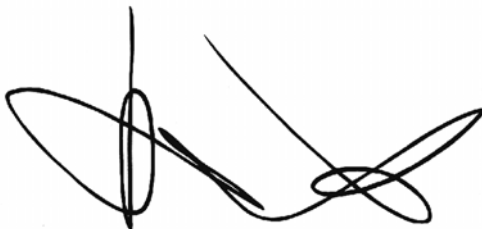


Măsura de 6 timpi poate fi alcătuită din 3 grupe de mișcări: forma de tactare a fiecărui timp (6 bătăi), forma de divizare a măsurii de 3 (2+2+2) sau forma de 2, în care fiecare bătaie este divizată în 2 unități. (3+3)

Schema (2+2+2)

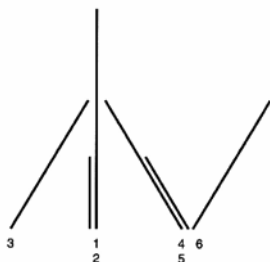


Desfășurarea mișcării



La divizarea în 2 unități (3+3), primul și al patrulea timp capătă un impuls asemănător măsurii binare.

Schema (3+3)

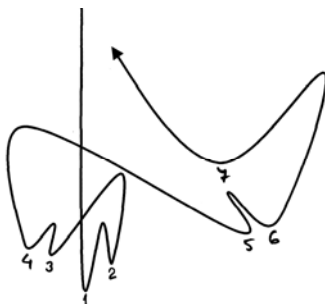


Desfășurarea mișcării



Schema de tactare de 7 timpi

Se tacează pe schema de 4 timpi (în cruce) dublând toți timpii, în afară de timpul 4.

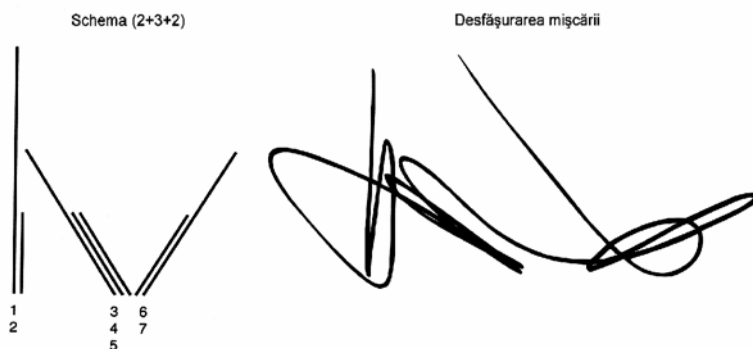


Baza dirijării variantelor de măsuri de 7 timpi o constituie măsura de 3.

Varianta 1



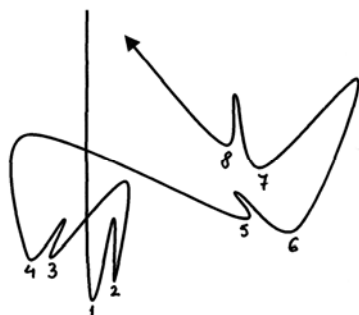
Varianta 2



În această etapă se disting situații dirijorale diverse, în funcție de situațiile structurilor muzicale din partiturile dirijate. Acestea necesită o diversificare conceptuală a tehnicii tactării, în funcție de accentele textului literar.

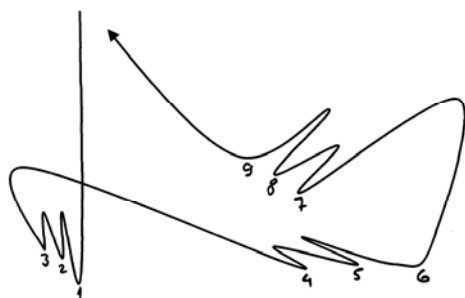
Schema de tactare de 8 timpi

Se tacează prin dublarea tuturor băților schemei de 4 timpi (în cruce).



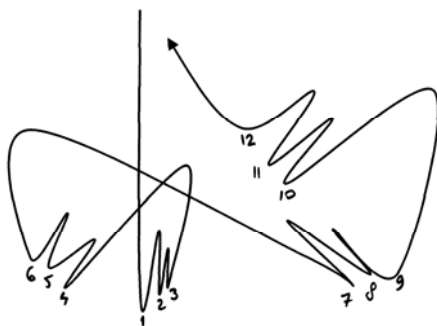
Schema de tactare de 9 timpi

Se tacează prin triplarea băților timpilor schemei de tactare de 3 timpi.



Schema de tactare de 12 timpi

Se tacează prin triplarea băților timpilor schemei de tactare de 4 timpi.



5.5. Avertizarea formulelor metroritmice

Anacruza poate fi *pe timp* și *pe părți de timp (pe timp fracționat)* sau poate fi *formulă anacruzică*.

În toate aceste cazuri impulsul cruzei timpului principal spre care gravitează anacruza va fi mai puternic decât cel al auctactului inițial. Caracteristica principală a gestului va fi de orientare a cântului spre cruză (timpul principal).

Sincopa va fi arătată printr-un așa-numit gest anticipativ; se marchează prin dublarea timpului (tact divizat) jumătatea timpului sau sfertul de timp pe care începe sincopa.

Contratimpul se tratează identic cu sincopa.

Gestul dirijoral se diversifică. Primul obiectiv este interdependența brațelor, cu diverse tangente ale planurilor de adresare. Urmează poziții și mișcări dirijorale complexe (*închideri prin modificări de contur, poziții de tactare, figuri de tact derivate, tactare concentrată și descompusă, realizarea fermatelor, avertizarea formulelor metroritmice*).

Toate acestea sunt o **introducere în tehnica tactării artistice**, gesturi cu dublă funcție, tactarea tuturor măsurilor cu contur rotunjit și unghiular, combinarea conturului unghiular și rotunjit (corespunzând articulațiilor *staccato* și *legato*) a amplitudinii diferite (pentru nuanțe mari și mici) și a închiderilor (exterioare și interioare) pe lucrări corale, începeri și terminații pe timpi și fracțiuni de timp; tipuri de închideri pe vocale, consoane în tempouri lente, moderate, rapide, cu modificări de contur (interioare, exterioare), schimbări de tempo: *accelerando, rallentando, ritenuto*.

6. Alternanța de pulsații metrice – ritmul aksak

6.1. Gestul – element dinamic în conducerea dirijorală

Fiecare dirijor are personalitatea sa, gesturi caracteristice, dar mișcărilor mâinilor trebuie să prezinte **trăsături comune tuturor dirijorilor**, pentru a fi pretutindeni cunoscute și înțelese, pentru a deveni un limbaj universal.

Pe lângă acestea, participă și expresia feței, mai ales a privirii (exprimarea emoțiilor, a trăirilor, a stărilor poetice) precum și mișcări auxiliare ale capului și trunchiului (gesturi mimice și pantomimice).

Aplicațiile se vor face pe lucrări cu un grad crescut de dificultate tehnică și interpretativă, ce presupune simțul, controlul, sugerarea pulsației: măsuri alternative (schimbări de măsuri), polimetrie, poliritmie, ritmuri eterogene (aksak), lucrări cu solist și acompaniament de pian, lucrări din repertoriul vocal-simfonic.

Noțiunile deprinse până în acest stadiu trebuie executate cu ***naturalețe, degajare și dezinvoltură***.

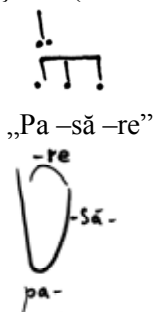
Fiecare nouă etapă de studiu a dirijatului trebuie să adauge la noțiunile de A B C dirijoral un plus de măiestrie, aceasta dobândindu-se după ore întregi de studiu individual și cu formația corală.

Din modalitatea de tactare, dirijorul poate conduce corul numai dacă pulsația sa coincide cu cea a întregului colectiv coral. Muzica cere situații diverse, în care pulsația poate fi binară sau ternară.

Binarul se percepe din însăși concepția bătaii dirijorale: *jos* (căderea) – prima jumătate a timpului și *sus* (ridicarea) – a doua jumătate a timpului), ca în cuvântul „cân-tă”.



Ternarul are însă o altă concepție: *jos* (cădere) – o treime de timp și *sus* (ridicare) – două treimi de timp, ca în cuvântul „pa-să-re”.



În bătaia ternară apare prelungirea ridicării bătaii dirijorale.

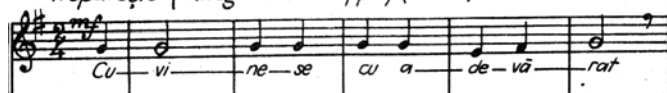
6.2. Tactarea „in uno”

Tactarea concentrată „in uno” se poate folosi, de pildă, pentru tempouri rapide și foarte rapide, în cazul în care dirijorul nu mai are timp să tacteze cei doi timpi ai măsurii de 2/4 sau cei trei timpi ai măsurii de 3/4 sau 3/8. În acest caz, o bătaie dirijorală se substituie unei măsurii întregi – tactare concentrată.

O bătaie devine o măsură întreagă, fiind echivalentă cu o doime.

Paul Constantinescu, Liturgia în stil psaltic – Axion

Tropărește (Allegro non troppo) (♩ = 100)



Paul Constantinescu, Patru madrigale, pe versuri de Mihai Eminescu – Stelele-n cer

Pentru lucrări cu timpi ternari în tactare concentrată, o bătaie devine o măsură. Se subliniază ritmurile prozodice iambice sau trohaice (ritm de horă), în funcție de ritmica lucrării.

Iosif Velceanu – *Bade, dorul Dumitale...*

Tempo

Sopran
mf La - na - ve - ste in - sa - ca - stre *p* La - sa -
 Fle - ia - o - plo - tà vta - to - ba - te Nu - so -

Alt
mf La - na - ve - ste in - sa - ca - stre *p* La - sa -
 Fle - ia - o - plo - tà vta - to - ba - te Nu - so -

Tenor
mf La - na - ve - ste in - sa - ca - stre *p* La - sa -
 Fle - ia - o - plo - tà vta - to - ba - te Nu - so -

Bas
mf La - na - ve - ste in - sa - ca - stre *p* La - sa -
 Fle - ia - o - plo - tà vta - to - ba - te Nu - so -

Ritm de horă; se tacează *in uno* marcând un ritm trohaic:



Timpii se pot grupa pe o imaginară schemă de tactare „alla breve”, de 2 timpi ternari, ca și cum lucrarea ar fi notată în 6/8 – două băți dirijorale divizate, grupate într-o schemă de tactare „supraordonată”. O măsură ternară corespunde unei băți.

3 / 8 + 3 / 8 pe o schemă identică cu 6 / 8



NUNTĂ ȚĂRĂNEASCĂ

Versioni popolare

Allegretto gaio $\text{♩} = 64$

TUDOR GARDEN

Allegretto Gato J = 64

mf

f

p

Tactarea „în uno” se folosește, în general, în ritmul de vals, în prelucrări folclorice (joc), cu caracteristica fluenței, a senzației de „curgere” a pulsației, de la o bătaie la alta, în tempouri rapide.

6.3. Ritmul aksak

Ritmul aksak (ritm „șchiop” – termenul este preluat din muzicologia turcă) se definește ca o alternanță de măsuri simple, binare și ternare, tactate concentrat.

Se tacează pe scheme fundamentale, dar și pe scheme de tactare derivată.

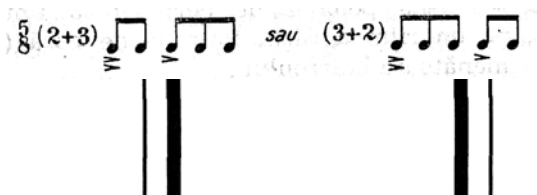
Timpii sunt inegali.

Există o durată pulsatorie minimă, numită *hronos protos* – timpul primar, din care se compun măsurile simple binare și ternare. Ea poate fi șaisprezecimea (în 5/16 de pildă), cel mai frecvent optimea (5/8), dar și pătrimea (5/4) sau chiar doimea (5/2).

Indiferent de aceste situații, tactarea în aksak se face concentrat, identic, indiferent de unitatea de pulsație.

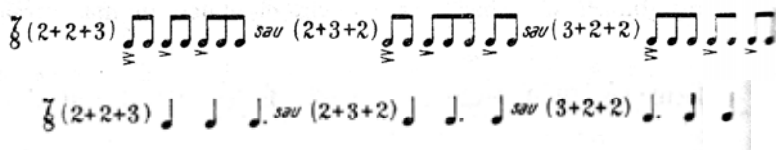
Scheme de tactare pentru măsuri de 5 / 8

Se tacează concentrat pe o schemă de tactare *alla breve*, în care timpul marcat ca subțire este binar, iar cel marcat cu bară groasă este ternar.



Scheme de tactare pentru măsuri de 7 / 8

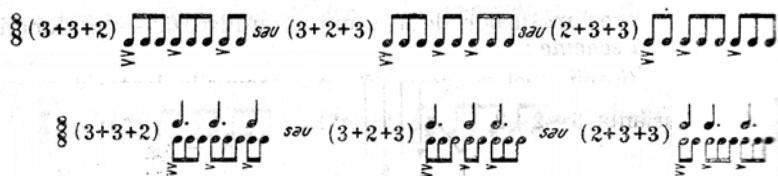
Se tacează pe schemă în triunghi (de 3 timpi inegali).





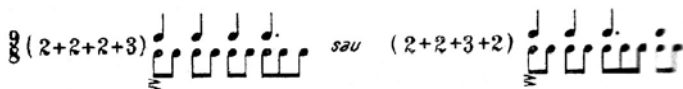
Scheme de tactare pentru măsuri de 8 / 8

Se tacează pe schemă în triunghi (de 3 timpi inegali).



Scheme de tactare pentru măsuri de 9 / 8

Se tacează pe schemă în cruce (de 4 timpi inegali).



Alte posibile încadrări metrice

Schemele de tactare de 10, 11, 12, 13, 16 timpi etc. se tacează pe scheme cu tot atâția timpi câte grupuri de 2 și 3 timpi se încadrează în totalul timpilor unei măsuri.

Această etapă a cursului aduce o tematică specifică și o metodică proprie, formând deprinderi în legătură cu:

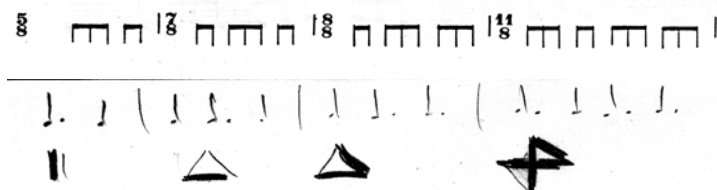
- tactarea în metrică binară și ternară, cu structuri **eterogene**, în tactare **concentrată** – problemă metrică.

- diversificarea conceptuală a gesticii minimale, simple, expresive, bazată pe sugestia pulsației binar – ternar, **atitudinii** și **intenției dirijorale**;

- principii și metode de asimilare a partiturilor, specific dirijorale, bazate pe **repere** bine articulate de *formă, profil melodic, funcționalitate armonică, model ritmic, frazare, intrări, nuanțe, scandare a anumitor cuvinte*.

La sfârșitul acestei etape de diversificare a mijloacelor de exprimare dirijorală, dirijorii vor fi capabili să dirijeze lucrări din repertoriul propus (compuse în măsuri de 2, 3, 4 timpi – scheme de tact fundamentale, în măsuri de 5, 6, 7, 8, 9, 12 timpi – scheme de tact derivate și în ritmică eterogenă – ritm aksak, sesizarea valorii de pulsație a timpului primar – *hronos protos*), urmărindu-se perfecționarea deprinderilor de a dirija ansamblul coral, urmărind calitatea imprimării modelului pulsației ritmice de la dirijor la ansamblu.

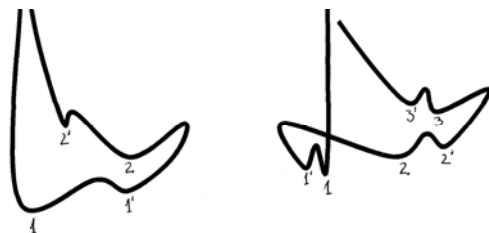
6.4. Exerciții pentru tactare în ritmuri aksak și metri alternativi

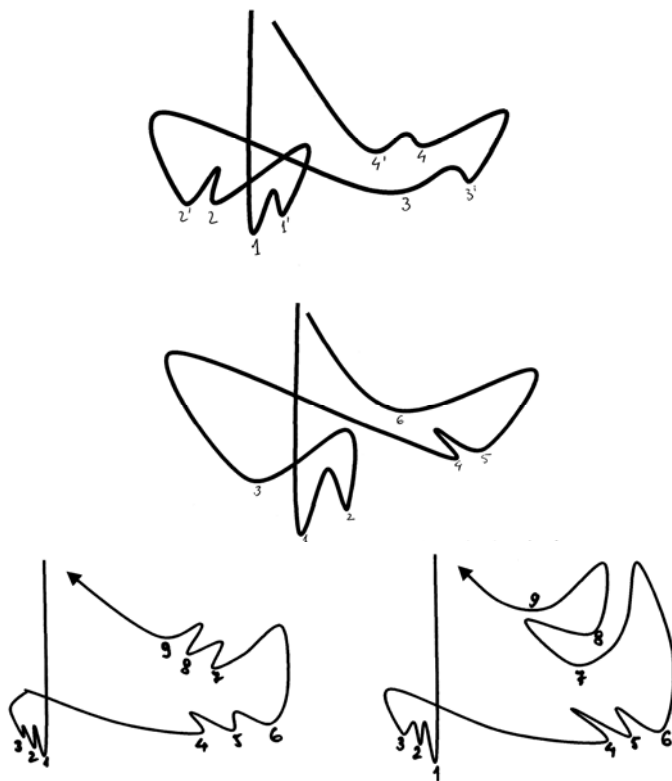


Bătăile inegale din cadrul figurilor de tact au fost simbolizate cu o bară groasă pentru timpii ternari (trei optimi) și cu o bară subțire pentru timpii binari (două optimi).

Valoarea care rămâne egală, indiferent de pulsația binară a pătrimii sau ternară a pătrimii cu punct, este optimea – *hronos protos*, timpul primar. Ea trebuie să fie bine evocată prin pulsația dirijorală.

Aprofundarea tactării măsurilor de 6, 9, 12 timpi prin descompunerea valorilor





Pentru situațiile în care se rărește pe ultimul timp, se realizează triplarea timpului 3 în sensuri opuse (timpul 7 stânga, timpul 8 dreapta, timpul 9 stânga).

V. APROFUNDAREA MIJLOACELOR DE EXPRIMARE DIRIJORALĂ. TACTAREA ARTISTICĂ

1. Tactarea artistică

Tactarea artistică este modul cel mai înalt de sugerare și de reprezentare a intențiilor dirijorale interpretative. Această formă a exprimării dirijorale este un limbaj gestual complex, prin care se transferă intențiile interpretative ale dirijorului interpret. Aceste gesturi se bazează pe **interdependența brațelor** și trebuie să devină **act reflex**, prin studiu individual, eventual, cu control în oglindă, pentru a detașa concentrarea asupra muzicii și a sensurilor acesteia de preocuparea legată de gestică.

În funcție de situațiile întâlnite, vom semnala anumite particularități ale gesturilor de conducere dirijorală, în funcție de modificările agogice bruște sau progresive ce pot surveni de-a lungul unei piese corale.

Încercăm prin aceasta generalizarea soluțiilor de tehnică dirijorală, aplicabile unor situații uzuale, ce survin cu frecvență mai mare în lucrările din repertoriul coral.

Tactarea artistică este modul cel mai înalt de sugerare și de reprezentare a concepției personale interpretative.

Acest mod de a ne manifesta transferă intențiile interpretative în naturalețea gesturilor (reflexelor) dobândite prin stăpânirea limbajului complex de adresare. Prin studiul tactării se realizează ușurința, continuitatea, fluenta bățăilor într-o schemă dată, care să organizeze tehnic și interpretativ relaționarea cu ansamblul.

2. Modificări de tempo avertizate prin amplitudinea bății

Un final de secțiune sau de lucrare poate fi „așezat”, interpretat cu o liniștire a tempoului către cadență, ca o tendință naturală a „punctuației” interpretative, desigur, fără a cădea în patima manierismului.

Dirijorul Marin Constantin îi sfătuiește deseori pe coriștii săi „să se așeze pe cadență lin, ca și cum ar atinge o rană.”³³

Pentru orice *rallentando*, notat sau nu în partitură, se recomandă rărirea pulsației prin mărirea amplitudinii băților dirijorale. Viteza mâinii rămâne deci constantă; crește amplitudinea gestului, dar scade pulsația metrică.

Invers, pentru orice *stringendo* sau *accelerando*, se recomandă grăbirea pulsației metrice, prin micșorarea amplitudinii băților dirijorale. Viteza mâinii rămâne deci constantă; crește pulsația metrică, dar scade amplitudinea gestului.

Pentru modificări bruște de tempo, de la tempo lent la tempo rapid, se recomandă staționarea pe ultimul timp al tempoului lent și realizarea unei băți de pregătire (auftactul) în noul tempo (scurt, precis, rapid).

Reamintim că, prin acest gest, se stabilesc: *tempoul, dinamica, expresivitatea lucrării, caracterul articulației*, deci gestul trebuie dozat cu grijă. Auftactul poate fi însoțit de o mică mișcare a poignet-ului sau gesturi asociate, cum sunt mișcarea capului, a bărbiei etc.

Invers, pentru modificări bruște de tempo, de la tempo rapid la tempo lent, se recomandă folosirea blocării timpului 1 din noul tempo lent și intrarea în noul tempo prin frânarea ridicării acestuia.

3. Aprofundarea gesturilor de pregătire, tactare și închidere

Tactarea este un mijloc de bază în conducerea colectivului, care indică: metrica sau tactarea măsurii; tempo; nuanțe; caracterul articulației; intrări; **structurarea formală** a textului muzical legat de (conjugat cu) cel **literar**; expresia globală, caracterul artistic.

Mișcările trebuie să fie până acum simple, clare, sugestive, reduse la strictul necesar. În continuare, ele vor căuta diversificarea în limite care să nu deranjeze pulsația și claritatea tactării, astfel încât imaginea poetică să fie mai sugestivă, să reiasă cu mai multă îndrăzneală.

Ca aplicație practică, studenții dirijori vor realiza schimbările bruște de tempo și caracter din următoarele exemple muzicale și, de asemenea, schimbările progresive de nuanțe și sunet – emisie.

Se va face combinarea conturului unghiular și rotunjit (corespunzând articulațiilor staccato și legato) cu interdependența brațelor, folosirea amplitudinii diferite a gesturilor (pentru diferite nuanțe) cu schimbarea planurilor de poziționare gestică, în funcție de propunerile repertoriale.

4. Perfecționarea tehnicii dirijatului, a interdependenței brațelor, a adresărilor și a expresivității

Se va realiza prin abordări diverse ale exercițiilor propuse de profesorul îndrumător, studentul putând să aleagă varianta exercițiului, în funcție de problemele pe care le întâmpină în studiul partiturilor din programa analitică a anului de studiu.

Studentul vizualizează formația, iar adresările în exercițiile dirijorale pe care le propunem ca model de studiu pot fi modificate, elaborate cât mai divers, în tempouri și articulații diferite, pornind de la cele mai simple celule ritmice până la probleme metroritmice ce vor determina dobândirea siguranței și clarității gestice, indiferent de aptitudinile naturale ale fiecăruia.

5. Realizarea practică a exercițiilor dirijorale propuse, urmărind schimbări de tempo și modificări agogice

Schimbările pot fi progresive: **rallentando** – încetinirea pulsației se face mărinđ amplitudinea gestului, trecând din tact cursiv în tact dublat prin gest întrerupt; **accelerando** – grăbirea pulsației se face prin micșorarea amplitudinii gestului, eminate prin tact cursiv.

Schimbările bruște de tempo: **lent-rapid** – se realizează prin oprirea gestului pe ultima bătaie a tempoului lent și redarea unui auftakt în noul tempo; **rapid-lent** – se realizează prin blocarea gestului pe primul timp al tempoului lent.

Respirațiile, cezurile și ritenuto se fac prin modificare de contur, în tempourile lente și moderate, iar în tempourile rapide, prin bătaia întreruptă.

Se vor realiza:

- tactarea în diferite tempouri a exercițiilor propuse;

- combinarea conturului unghiular și rotunjit (corespunzând articulațiilor staccato și legato);

- adresări pe timpi și părți de timp la anumite voci, în funcție de modelul dat;

- problema închiderilor.

Ca evaluare suplimentară, la acest nivel se pot imagina:

- citire la prima vedere pentru dirijor, lucrare propusă de profesorul îndrumător;

- citire la prima vedere pentru cor, lucrare propusă de student și aprobată de profesorul îndrumător.

Este momentul rezolvării problemelor de tehnică dirijorală din cât mai multe lucrări corale. Începeți cu exemplul următor.

Moderato (♩ = 92) **Allegro** (♩ = 132)

The musical score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. It is divided into two sections: Moderato (♩ = 92) and Allegro (♩ = 132). The lyrics are in Latin: "quasi una litania", "A - cu - ma si in tot - dea u - na", "unitti", "A - le - lu - ia", and "A - le - lu - ia". Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The score shows various musical notations including notes, rests, and slurs.

quasi una litania

A - cu - ma si in tot - dea u - na

mp *p*

unitti

A - le - lu - ia A - le - lu - ia

p

A - le - lu - ia A - le - lu - ia

15 div. rall molto Sostenuto
(♩ = 76)

A - le - lu - ia A - le - lu - ia A - le lu - ia Ti - e iti
mf *f* sub. *p*

A - le - lu - ia A - le - lu - ia A - le lu - ia - iti

mp *mf* *f*

A - le - lu - ia A - le - lu - ia A - le - lu - ia A - le - lu - ia

mp *mf* *f*

A - le - lu - ia A - le - lu - ia A - le - lu - ia A - le - lu - ia

Petru Stoianov – *Slavă Ție Doamne*, poem a cappella pentru soliști și cor

VI. FORME ȘI GENURI SPECIFICE MUZICII CORALE

Genurile muzicale sunt abordate în funcție de diferitele perioade istorice în care au apărut și s-au dezvoltat.

1. Madrigalul

Madrigalul – definiție: este un *poem vocal-coral* pentru 3 – 6 voci, cu *formă liberă*, ce se dezvoltă ca un *cântec cu text laic* (gen opus muzicii religioase), în *limba italiană*, cu o *tematică literară largă* (din viața de zi cu zi, subiecte de dragoste, satiră, tablouri pastorale).

Termenul de **madrigal** are următoarele posibile surse etimologice: lat. *Cantus matricalis* (cântec în limba maternă) sau it. *madrialle, mandria* – turmă.

Apare în sec. XIII – XIV, avându-și originile în *frottola*³⁴, dar a fost influențat și de *motet* și de *chançon*-ul francez, renașcentist. Mai întâi, madrigalul a fost pentru o singură voce, apoi pentru două, trei, ajungând la patru voci până în secolul al XIV-lea, ulterior impunându-se ca un poem coral polifonic pentru 5, 6 voci (în secolele XV – XVII).

Este un gen coral de *inspirație populară*, dezvoltat din cântecul păstoresc, apărut ca o poezie cântată mai întâi la *o voce* (monodic), apoi *polifonic* la 3, 4 voci, devenind în sec. XVI o îmbinare *contrastantă de omofonie, polifonie* (imitativă și liberă) și *monodie*, uneori cu *acompaniament instrumental* (mai multe instrumente dublând vocile).

Putea fi interpretat de voci soliste cu acompaniament de luth sau de către cor, pregătind astfel numerele operei. Pe lângă madrigale, mai apar și alte creații laice, cum ar fi: *Caccia* – descrie scene de vânătoare și *Pesca* – cu povestiri pescărești, care sunt destinate momentelor de destindere, de bună dispoziție, *Ballatele, Chansonurile, Baletele*. Madrigalul de secol XIV, dezvoltat în Florența, exista sub o *formă* care îl înrudește și cu *rondelul francez*. Madrigalul revine în 1530 (a doua sa naștere) și este caracteristic pentru evoluția artistică italiană din secolul al XVI-lea.

Astfel, se remarcă două tipuri de madrigal:

1. **Madrigalul de secol XIV** are, în general, o structură alcătuită din înălțuiri de *cuplete*³⁵ (o melodie pe care se cântau 2 sau 3 strofe de câte 3 versuri) și un *refren* (*ritornello*, pe o melodie contrastantă ca *mişcare, caracter și profil* față de cuplet). Exemplu Pierre Passereau – *Il est bel et bon*, Claude Le Jeune – *Cântec de dragoste* sau *Revecy venir du printans*.

În sec. XV, compozitorii au preferat să scrie *ballate*³⁶, înregistrându-se o scădere a interesului pentru madrigal.

2. **Madrigalele secolelor XV – XVII au devenit poeme vocale**, profund filozofice, pe versurile poezilor importanți (Petrarca, Soldanieri, Boccacio), cu **formă liberă** și o *adâncire și îmbogățire a substanței poetico-muzicale* (în sens filozofic și spiritual) și a *structurii muzicale*. Este caracterizat printr-o îmbogățire a expresiei, prin trecerea spre o muzică *încărcată de emoție*, mai variată și *contrastantă ca exprimare*, uneori chiar *dramatică*.

Aceasta se întâmplă în creația de sinteză a celor mai reprezentativi compozitori ai genului madrigalului; Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 – 1594) pentru madrigalul de sinteză a școlilor franco-flamandă și italiană, Orlando di Lasso (1532 – 1594) madrigalul de sinteză a tendințelor componistice franceze, germane, italiene, Luca Marenzio (1553 – 1599) madrigalul spiritual³⁷, „pictură cu cuvinte”, în spirit tradițional florentin, Gesualdo da Venosa (cca 1560 – 1613) madrigalul cromatic, Claudio Monteverdi (1567 – 1643) madrigalul dramatic. Exemple: Giovanni Pierluigi da Palestrina – *I vaghi fiori*, Orlando di Lasso – *Bonjour mon coeur* sau *Fetițele toate dragi îmi sunt*, Claudio Monteverdi – *Ecco mormorar l'onde*.

În compozițiile madrigale se impune tehnica scriiturii polifone, care alternează cu monodie și omofonie ce ajunge de la trei, la cinci – șase voci, în general, cu conducerea melodiei de către „discant” și acompaniată de către celelalte voci. Se dezvoltă tehnici componistice într-un limbaj complex, format pe baza combinațiilor diverselor categorii sintactice: polifonie imitativă; combinații de omofonie cu polifonie; polifonie de omofonii; polifonie de polifonii; monodie acompaniată omofon; melodie acompaniată polifon etc. O altă trăsătură a madrigalului este caracterul inventiv al melodiei.

Din punct de vedere istoric, madrigalul succede lui *frotolla* (în traducere din limba italiană: *glumă, invenție hazlie*), *cântec popular strofic* din secolul al XV-lea, care solicita mai degrabă vocea acompaniată de lăută decât ansamblul vocal. Madrigalul incluzând aporturi străine (primii compozitori franco-flamanzi Verdelot, Arcadelt, Willaert, Lassus) se dezvoltă la *Ferrara*, ca și la *Roma* și *Mantova*. Această dezvoltare își va găsi o strălucită expresie în muzica lui Carlo Gesualdo da Venosa.

Madrigalul culminează ca dezvoltare a genului în opera lui Claudio Monteverdi, în opt culegeri succesive (sau caiete), care formează etapele unei evoluții prodigioase. Progresează virtuozitatea vocală și stilul expresiv, pe care Monteverdi le numește jocul „pasiunilor contrare de pus pe muzică”³⁸ după moduri specifice. Madrigalul favorizează, în propriul cadru, introducerea ansamblurilor (*duo-uri*, *trio-uri*) proprii stilului concertant ce marchează estetica barocă incipientă.

Acest gen va cunoaște succesul în Anglia, în pofida concurenței exercitate de *aria de curte*, prin Byrd, Marley, Gibbons etc, care îl desemnează prin termenii semnificativi de *word painting* (*arta de a picta cu cuvinte*).

Madrigalul pe cinci voci se îndepărtează rapid de prima sa concepție contrapunctică, pentru a se îndrepta spre *stilul reprezentativ*. În această *seconda pratica*, care îl supune inflexiunilor expresive ale poemului și îi conferă o mare suplețe structurală, compozitorii Luzzaschi, Gesualdo, Monteverdi încalcă regulile moștenite de la polifonie și impun o structură eterogenă (recitativ, monodie, duo, trio, cor) madrigalului. Din această cauză, câteodată, madrigalul este confundat cu *cantata profană*, deoarece este foarte apropiată de ea.

În legătură cu madrigalul, în 1555, Nicola Vincentino sublinia: „Muzica făcută pe un text nu are alt scop decât să-i exprime sensul, pasiunile și sentimentele cu ajutorul armoniei [...]. Când un compozitor vrea să scrie muzică tristă, el va folosi o mișcare lentă și consonante minore. Dacă vrea să facă muzică veselă, va alege o mișcare rapidă și consonanțe majore”³⁹.

Dintre creatorii de madrigale din Italia secolului XIV se remarcă Jacopo da Bologna, Giovanni da Cascia și Francesco Landino. Toți au fost elevi ai Școlii florentine. Francesco Landino a fost poet,

compozitor de renume, organist la biserica din Florența și, totodată, interpret la mai multe instrumente: luth, chitară, flaut. A fost prietenul poetului Petrarca.

Compozitori reprezentativi pentru genul madrigalului:

- *Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 – 1594)* creează sinteza *stilului polifonic imitativ al vremii*, compunând 104 misse, circa. 600 de motete și 200 de madrigale;

- *Orlando di Lasso (1532 – 1594)* – supranumit „Prințul muzicii” pentru noblețea compozițiilor și a stilului său interpretativ care l-au făcut cunoscut la cele mai mari curți ale Europei. A compus cca 1250 de motete la 2 – 12 voci, 53 de misse la 4 – 8 voci, madrigale și chanson-uri, creație prolifică prin care realizează *sinteza stilurilor flamand, francez, italian și german*;

- *Luca Marenzio (1553 – 1599)*: 12 cărți de madrigale, din 1580 până la moartea sa; aduce o contribuție esențială la dezvoltarea madrigalului – 200 de madrigale, vilanele, arii în stil napolitan, motete și muzică religioasă;

- *Gesualdo da Venosa (1560 – 1613)*, reprezentant al *stilului madrigalului cromatic*. Compune 7 caiete de madrigale la 5 și 6 voci;

- *Claudio Monteverdi (1567 – 1643)* părăsește stilul polifonic a *cappella* pentru stilul monodiei acompaniate. Scrie 8 volume de madrigale dramatice în care își face cunoscut noul stil – *stile rappresentativo* (stilul teatral), *stile recitativo* (parlato și arioso) și *stile concitato* (tulburător, emoționant, agitat), prin care face trecerea la genul operei. Este autor al operelor: *Orfeu și Euridice*, *Întoarcerea lui Ulise* etc.

Compozitori reprezentativi ai madrigalului de sec. XIV – XV: Jacques Arcadelt, Adrian Willaert, Constanzo Festa, Cipriano da Rore, Bernardo Pisano, Claude le Jeune.

Alți compozitori de madrigaluri: Andrea Gabrieli, Philippe de Monte, Luzzasco Luzzaschi, Orazio Vecchi, Adriano Banchieri, Hans Leo Hassler, Heinrich Schutz, William Byrd, Thomas Weelkes, Orlando Gibbons, Thomas Morley.

CÎNTEC DE DRAGOSTE

Traducerea: HORIA FURTUNĂ

Muzica: CLAUDE LE JEUNE

Andantino **CUPLET**

Sopran

p Că-miești dra-gă — nu-i de mi-ra — re iu-bi-fo ca

mf stră — lu — căști Oa — me-nii sei în-ti-ri-ști — To-

poco rit. — pri-lesc toți — că pe o mi-nu — ne Cînd — văd cît de fru-moa-să

a tempo **REFREN**

S. *mf* căști. Nu răs-plă-ti, fru-moa-să, pe iu-bi - tul tău

A. *mf* Nu răs-plă-ti, fru-moa-so, pe iu - bi-tul tău

T. *mf* azi pe iu-bi - tul tău

B. *mf*

Cua-

Cua-ti - ta a - mă - gi - re, cua-ti - tea a - mă-giri și

Cua-ti - ta a-mă-gi-re. cua-ti - ta a-mă-gi-re și

Cua-ti - ta a - mă-gi-re, Cua-ti - tea a-mă-giri și

ti - ta a - mă - gi - re, Cua-ti - ta a - mă-gi-re și

Madrigalul secolelor XIV/XV, cu o structură de cuplet / refren:

Refren

Că-mi ești dragă nu-i de mirare
Iubito ce strălucești
Oamenii ce-i întâlnești
Te privesc toți ca pe-o minune
Când văd cât de frumoasă ești.

(5 versuri)

Cuplet

Nu răsplăti frumoaso, pe iubitul tău
Cu-atâta amăgire, cu-atâtea amăgiri
Și cu păreri de rău

(3 versuri)

2. Motetul

Motetul – definiție: lucrare corală polifonică, cu text religios pentru cor a cappella, în care se suprapun simultan mai multe melodii distincte în jurul unui tenor.⁴⁰

Motetul (lat. *movere* – a mișca) descrie, în sfera înțelesului dat de termenul latin, o *mișcare* a vocilor unele în jurul alteia, de unde *moctetum*. Termenul ital., *motetto* și franc. *motet* (de la franc. *mot* = cuvânt) desemnează un gen coral care pleacă în construcția sa de la cuvânt, de la textul religios, interpretat în *limba latină*.

Genul a apărut în Franța secolelor XIII și se dezvoltă până în sec. XVI, prin transformarea *conductus*-ului și *organum*-ului, derivând dintr-un *gen polifonic laic, scris*.

În secolul XII, melodia de bază putea fi atât un cântec religios, cât și un cântec laic. Melodia sa simplă susținea un text unic în formă strofică, în *limba latină*.

Când s-a cântat pe mai multe voci, una din voci a rămas *de bază, cu text religios în limba latină*, iar celelalte puteau aduce alt text, tot sacru sau profan, uneori în alte limbi de circulație europeană (datorită cruciadelor care au influențat circulația limbilor) sau în latina vulgară.

Motetul s-a definit ca un nou gen vocal polifonic. Numărul de voci la care se scria era variabil, dar, în principal, acestea erau patru:

TRIPLUM – (latin.) vocea superioară a unei piese polifonice în sec. XII, XIII, discant, vocea cea mai înaltă;

MOTETUS – vocea a doua;

TÉNOR – susținător al *Cantus Firmus*-ului;

CONTRATÉNOR – voce gravă.

Ténorul (susținător) prezenta o *temă cu text religios (cantus firmus)*, iar celelalte voci interpretau *texte, uneori cu caracter laic*. În același timp, se puteau cânta în două limbi diferite: *textul religios în limba latină*, iar *cel laic în limba franceză sau altă limbă*. Vocea superioară prezenta *textul și melodia laică* (uneori, două voci prezintă acest text), iar *ténorul*, în limba latină, o temă cu caracter religios.

Prin Edictul din anul 1322 al Papei Ioan al XXII-lea s-a pus capăt, în principiu, acestei practici. S-a hotărât astfel, unificarea textului, prin revenirea la *textul latin*.

Ca tehnică componistică, la început motetul se construia pe un ritm egal la toate vocile, ca preluare a unor formule uniforme din practica trubadurilor și truverilor. Cu timpul apare varietatea ritmică, elemente cromatice, imitații, tendințe de cadențare și fixarea modului major, mers paralel de terțe (*Cantus Gemellus*) și sexte (Faux Bourdone) cu sprijin pe cvartă, cvintă și octavă.

Imitația va fi elementul principal de tehnică; fiecărui cuvânt îi va corespunde un element tematic – motiv, de unde importanța cuvântului în acest gen coral.

Genul se cristalizează în secolele XIV–XV, în lucrările lui Guillaume de Machault, Guillaume Dufay, Johannes Ockegem, Jacobus Obrecht, Antonio Gabrieli, Giovanni Gabrieli.

Motetul german al lui Johann Sebastian Bach (6 motete germane) este o lucrare mai amplă pentru cor mixt și orchestră (care dublează vocile), ce conține *corale, fugă, coral liber, numere corale*.

Marele motet francez este o lucrare amplă pentru cor și orchestră, ca o alternanță între grup de voci soliste, numit „micul cor”, cor și orchestră, legat de serviciul religios al Capelei Regale de la Versaille, cultivat de compozitori ca: Jean-Baptiste Lully, Marc Antoine Charpentier, Michel Richard Delalande.

Reprezentanți ai genului motetului în epoca Renașterii: Guillaume Dufay (1400–1474); Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594);

Orlando di Lasso (1532–1594); Josquin des Pres (1445–1521); Antonio Gabrieli (1510–1586); Giovanni Gabrieli (1557–1612).

Alți compozitori de motete: Philippe du Mont; Jean Baptiste Lully (Marele motet francez); Johann Sebastian Bach (6 motete germane), Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart („Exsultate Jubilate”, Motet în limba latină, pentru sopran și orchestră); Luigi Cherubini, Franz Liszt, Johannes Brahms (Zwei Motteten op. 74 pentru cor mixt a cappella), Anton Bruckner (motete pentru cor mixt, pentru soliști cu acompaniament instrumental, pentru cor și orchestră).

3. Missa

Missa – definiție: misa (ital. *missa*; franc. *messe*; germ. *Messe*; engl. *mass*) este un gen muzical coral sau vocal-instrumental, ce are la bază texte din cultul catolic și, din punct de vedere muzical, variante ale coralelor gregoriene, recitarea rugăciunii îmbinându-se cu intervenții ale corului, uneori ale soliștilor, piesă corală, sau vocal-simfonică ce are la bază texte de cult catolic, corespunzătoare Liturghiei.

În Apusul Europei, *missa*, concepută de Grigore cel Mare după modelul de la Constantinopol, este corespondentul *liturghiei bizantine*. Este un gen muzical cu precădere coral, ce are la bază texte din cultul catolic, cântate pe variante ale cântecelor gregoriene.

La început monodică, până în secolul XIV, iar ulterior polifonică, ea cunoaște mai multe variante în funcție de sărbători și evenimente religioase. Slujitorii bisericii intonau în general părțile cu caracter *psalmodic*, iar credincioșii pe cele cu caracter *imnic*. Lor li se vor alătura cu timpul voci profesioniste (cor profesionist).

Astfel, ia naștere un gen coral care va conține următoarele numere:

1. Kyrie eleison (Doamne miluiește);
2. Gloria (Slavă);
3. Credo (Crezul);
4. Sanctus și Benedictus (Sfânt și Binecuvântat);
5. Agnus Dei (Mielul Domnului);
6. *Ite missa est* (Mergeți, missa s-a încheiat, cu sensul *Mergeți în pacea lui Hristos*).

Către secolul XV, missa devine amplă ca întindere, complexă ca limbaj armonico-polifonic și ca sintaxă (combinații de polifonie, armonie, monodie), prin care o serie de compozitori se afirmă în mod deosebit. Astfel, Guillaume de Machault (1300 – 1377) folosește, în afară de capul tematic gregorian, și intonații din muzica laică, din cântece populare. El compune *Missa de la Notre-Dame*, lucrare reprezentativă, scrisă pentru patru voci, în condițiile în care la vremea respectivă a patra voce era foarte rar adăugată (discantul).

Kyrie I din Missa de la Notre-Dame de Guillaume de Machault
(1300 – 1377)



Imnurile, antifoniile și textele missei sunt, uneori, adaptate stilului înflorit, al improvizației libere a cântăreților, mai cu seamă pe textul **Aleluia**. Această missă este compusă pe capul tematic al cântului gregorian alăturat.



Părțile componente ale missei sunt realizate diferit una față de alta: părțile cu texte mai scurte și cu sens imnic (*Kyrie, Sanctus, Agnus Dei*) păstrează melodiile gregoriene, dar le adaptează stilului propriu aplicat în motete, înlăturând lungimea sunetelor prin largi melisme pe fiecare silabă, iar în părțile cu texte lungi și cu semnificații distincte (*Gloria* și *Credo*), compozitorul compune melodii proprii de liberă inspirație.

Potrivit acestor texte ale missei, muzica urmărește silabele textului și se supune ritmului liniar. Conducerea melodiei revine

discantului (vocea superioară care putea fi tenor, contratenor sau sopran), iar celelalte voci acompaniază după modelul baladelor, unde acest rol revenea instrumentelor.

Compozitori reprezentativi ai missei: Guillaume de Machault (1302? – 1377) – Missa *Notre-Dame* 1364, Guillaume Dufay (1400 – 1474) Missa *L'Homme armee*, Josquin des Pres (1440? – 1521) – Missa *Pange Lingua*, G. Pierluigi da Palestrina (1525 – 1594) – Missa *Papae Marcelli*, Lodovico da Vittoria (1548 – 1611) – Missa *Ave Maris Stella*, Johann S. Bach (1685 – 1750) – Missa în *Si minor*, Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) – Missa *Încoronării*, Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) – Missa *Solemnis*, Anton Bruckner (1824 – 1896) – Missa *Solemnis, Te deum*, Igor Stravinski (1882 – 1971) – Missa (1948), Leos Janacek (1854 – 1928).

4. Coralul

Coralul – definiție: cântec religios monodic sau pe mai multe voci, apărut din reforma luterană (sec. XVI), ca piesă corală de sine stătătoare sau în lucrări mai ample vocal-simfonice (motete, mise, oratorii, recviem).

Etimologic derivă din lat. *cantus choralis* – cântare corală, gr. *choros* – cor.

La origine, coralul este un cântec a cărui structură calchiază prozodia textului. Fiecare pauză este determinată de text și marcată de o oprire prelungită, numită *fermata* (*coroana*). Este scris în limba germană (sau alte limbi de circulație europeană). Melodia coralului este preluată din **tradiția religioasă gregoriană** sau de **inspirație populară**.

Forma coralului este în general alcătuită din două părți, dintre care prima este, în general, repetată.

Melodia este ușor de reținut și de reprodus.

Coralul s-a dezvoltat îndeosebi în țările germanice, inspirându-se din *Volkslied*, fond popular al cântecului german, fără să poată fi excluse anumite influențe gregoriene; el pune bazele tradiției muzicale luterane.

Limba utilizată este germana în Germania, franceza în Franța, engleza în Anglia, avantajele acestui gen fiind **simplitatea**,

accesibilitatea enoriașilor la serviciul divin prin *cânt*, **transmiterea mesajului poetic** al textului.

Istoria coralului începe în prima parte a secolului al XVI-lea, odată cu Reforma religioasă a lui Martin Luther (1483 – 1546). Î nflorirea genului are loc în secolul al XVII-lea, atunci când coralul devine în mod sistematic *de factură armonică, la patru voci*. Compozitorii germani Johann Adam Reinken, Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel folosesc toate resursele științei lor polifonice și armonice pentru a-l integra în cultul religios, fără a renunța la rădăcinile sale. Coralul în versiune instrumentală este încredințat în general orgii sau orchestrei.

Încununarea acestei evoluții va avea loc în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, prin contribuția genială a lui Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) și Georg Friedrich Händel (1685 – 1759).

După secolul al XVIII-lea, diverși compozitori, printre care Felix Mendelssohn-Bartholdy, Cesar Franck sau Johannes Brahms, vor folosi genul de coral introducându-l în oratoriu, motet, cantate, mise, recviem.

*Compozitori și corale reprezentative*⁴¹: Johann Walther (1496 – 1570) – *Cărțulie de cânturi spirituale* (1524), Michael Praetorius (1571 – 1621) numeroase corale, Dietrich Buxtehude (1637 – 1707) – diverse corale pentru orgă, Johann Pachelbel (1653 – 1706) – corale – preludii pentru orgă, Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) – numeroase corale (aproximativ 200 pentru orgă), Felix Mendelssohn. (1809 – 1847) – coralul *Herr Gott dich loben wir pentru dublu cor, orchestră și orgă* – Bartholdy (1843), Cesar Franck (1822 – 1890) – trei corale pentru orgă (1890), care nu se inspiră din repertoriul melodic protestant.

5. Cantata

Cantata – definiție: cantata (lat. it., *cantare* – a cânta) este o lucrare vocal-instrumentală (scrisă pentru soliști, cor, orgă și orchestră) care conține mai multe numere: coral, fugă, aria, recitativ, arioso, părți solistice (arie, duet, terțet etc.). În sec. XVIII (în Baroc) devine genul muzical principal în cadrul Bisericii evanghelice.

Caracterul cantatei poate fi liric, epic, solemn, triumfal, festiv.

Cantata poate fi considerată o operă care nu este jucată.

Genul aparține atât stilului polifon (invențiune, canon, fugă, fugatto) cât și celui omofon (forme de lied, rondo, coral).

Denumirea de *cantata* este atestată încă din sec. XVII (în jurul anului 1620) și este o piesă *da cantare* (de cântat, care naște termenul de *cantată*, și nu *da suonare* – de cântat instrumental, care naște genul sonatei) practică de italieni, moștenitorii autorilor de madrigale.

La început cantata era scrisă doar pentru soliști și acompaniament instrumental (orgă sau formații instrumentale) aparținând până în sec. XVIII (prima jumătate) muzicii de cult, fiind interpretată în cadrul concertelor cu caracter exclusiv religios (*Concerti ecclesiastici*).

Numele ei derivă din titlul *Cantade et arie* ale lui Alessandro Grandi, la început piese solistice, curând adăugându-se și recitative, arioso, aria.

Începând cu a doua jumătate a sec. XVIII genul impune numere corale alături de soliști, iar prin creația lui J. S. Bach (compune peste 200 de cantate) se impune și genul ***cantatei profane*** (*Phoebus și Pan*, *Cantata sătească*, *Cantata cafelei* – 1732). Cantate profane mai compun Reinhard Keise și Georg Ph. Telemann. Cantata profană, era venită din Italia, dar practică mai ales în Franța, Jean Philippe Rameau fiind unul dintre marii maeștri ai cantatei profane, care s-a impus cu lucrări precum „Les Amants trahis” sau „Le Berger fidele”.

Cantata profană era o lucrare de mică amploare (unul sau doi protagoniști, un subiect simplu, o simplă alternanță de recitative și arii cu acompaniament de orchestră); de aceea va fi neglijată odată cu instaurarea clasicismului.

În secolul următor, datorită câtorva contribuții de excepție (Bela Bartok „*Cantata profană*”, Webern Cantatele opus 29 și opus 31, Arthur Honegger „*Cantata de Crăciun*”) aceasta își recapătă o oarecare vigoare.

Din a doua jumătate a sec. XVII, Luigi Rossi și Marco Marazzoli introduc ***arietta corte***, o singură arie cu schimbări de metru. Ei au activat la Roma ca conducători ai centrului de iradiere a genului de cantată, ca și Giacomo Carissimi, care a fost considerat un mare maestru al acestui gen.

De asemenea, compozitori reprezentativi pentru acest gen sunt: Alessandro Scarlatti, Alessandro Stradella, care aduc începând cu sec. XVIII cantata spirituală, mărinind numărul de arii da capo separate

prin recitative. Giovanni Battista Bononcini, Antonio Vivaldi, Benedetto Marcello, G. Fr. Haendel – cantata cu structură italiană, dar cu un dramatism sporit, Giovanni Battista Pergolesi au impus **acompania-mentul orchestrei de corzi și numerele corale**.

În Germania există o combinație de texte biblice și poetice în **aria de concert**, cu numere închise după fiecare strofă, elemente hotărâtoare pentru a distinge forma tipică a cantatei germane. În vechiul stil italian scriau Franz Tunder și Dietrich Buxtehude, Georg Philipp Telemann, Johann Christoph Graupner (sec. XVII – XVIII). În jurul anului 1700 se realizează reforma textelor cantatelor ⁴².

Johann S. Bach excelează și în diversitatea și varietatea structurii și textelor cantatelor sale (religioase și profane). Cantata religioasă din vremea lui Bach era interpretată după citirea Evangheliei și ilustra slujba duminicală și câteva sărbători religioase.

În Franța începutului de sec. XVIII, Louis Nicolas Clérambault și Jean-Philippe Rameau au scris o variantă mai scurtă, Rococo de cantată, numită: **cantatille**.

Unele cantate sunt scrise numai pentru cor – „Cantata de Paști” de Bach. Cantata trebuie să se bazeze numai pe calitățile expresive ale muzicii, ceea ce explică folosirea unei mari varietăți de combinații instrumentale și vocale.

De-a lungul evoluției ei istorice, cantata a fost destinată bisericii, apoi sălii de concert și, în cele din urmă, și teatrului – în sec. XX, **cantata scenică**.

Compozitori și opere reprezentative:

Luigi Rossi (1597 – 1653) – circa 345 de cantate.

Giacomo Carissimi (1605 – 1674) – circa 145 de cantate.

Alessandro Scarlatti (1600 – 1725) – circa 600 de cantate.

Luis Nicolas Clerambault (1676 – 1725) – 5 volume de cantate.

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) – circa 300 de cantate (dintre care cca 250 păstrate) alături de oratoriile și de muzica pentru orgă întregesc opera vastă, profund umanistă a compozitorului.

Jean-Phillippe Rameau (1683 – 1738) – cantate profane.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) – cantate masonice.

Arthur Honegger (1892 – 1955) – „Cantata de Crăciun” (1953).

Carl Orff (1895 – 1982) – trilogia Trionfi cuprinde cantatele scenice: Carmina Burana (1937), Catulli Carmina, Trionfo di Afrodite.

6. Oratoriul

Oratoriul – definiție: oratoriu (lat. *oratorium* – sală de rugăciune, de la *orare* – a se ruga; ital. *oratorio*; franc. *oratoire*; engl. *oratory*) este o lucrare vocal-simfonică de ample dimensiuni, având la bază un libret cu o **desfășurare dramatică** (caracter dramatic), cu un conținut religios sau laic. Oratoriul este compus pentru soliști, cor și orchestră, fiind bazat pe povestirea unui subiect, în general religios, de către un solist; acesta conducând acțiunea și comentând-o (o trăsătură distinctă a oratoriului).

Oratoriul conține aceleași numere solistice și corale ca și cantata (coral, fugă, aria, recitativ, arioso, părți solistice – arie, duet, terțet), dar la dimensiuni mult mai mari.

Ca structură și desfășurare, oratoriul poate fi asemuit cu opera, doar că este prezentat fără decor și costume, în biserici sau în sălile de concert.

În anul 1600, în Italia, odată cu lucrarea lui Emilio de Cavalieri, intitulată *La Rappresentazione di anima e di corpo* ia naștere genul de oratoriu (anunțat încă din Evul Mediu de formele teatrale ale *dramei liturgice* sau *semiliturgice*).

Giacomo Carissimi (1605–1674) începe să contureze structura oratoriului cu textul în *limba latină (oratorio latino)*, fiind continuat în Franța de către Marc-Antoine Charpentier (1653 – 1704), fost elev a lui Giacomo Carissimi, care va introduce *motete* și elemente din *operă*. La Veneția, Alessandro Stradella (1645–1682) impune oratoriul cântat și în *limba italiană (oratorio volgare – oratoriul popular)*, ceea ce constituie un progres în percepția genului.

Textul în **limba italiană** apare pentru prima oară în oratoriile cântate în Veneția. Astfel, *Alessandro Stradella* (1645–1682), unul dintre corifeii muzicii de operă din Veneția, este din acest punct de vedere unul din principalii continuatori ai acestui gen. Alături de el, *Giovanni Battista Pergolesi*, *Nicola Porpora*, iar în Anglia *Georg Friedrich Händel* (1685–1759) consacră oratoriul în limba engleză) dau oratoriului dimensiunile unui **gen spectacular** prin esența lui.

Apogeul acestui gen este atins însă nu în Italia, ci în țările germanice, care se bazează în prima jumătate a secolului al XVIII-lea pe o solidă tradiție a Bibliei și a Reformei.

Astfel, cei doi mari compozitori ai genului rămân în clasicismul timpuriu *Johann Sebastian Bach* (1685 – 1750) și *Georg Friedrich Händel* (1685 – 1759). J. S. Bach privește oratoriul ca pe o **succesiune de cantate**, în timp ce toate marile oratorii ale lui G. Fr. *Händel* se apropie prin bogăția melodică și ritmică de **sufiul epic al operei (oratoriul profan)**. Astfel, oratoriul profan este adus de *Händel*, dar genul se împlinește în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, prin oratoriile lui *Joseph Haydn* (1732 – 1809): *Anotimpurile* (1801 – tributar genului oratoriului profan) și *Creațiunea* (1798 – tributar genului oratoriului religios).

În oratoriu se pune un accent mai mare pe **cor**, a cărui partitură are un rol primordial am putea spune în desfășurarea acțiunii. Fiind construit foarte mult timp pe baza **textelor sacre, narative și dramatice** ale Evului Mediu (**drama liturgică, slujba** pentru serbările sfinților, **pasiunea și dialogul, lauda**), acest gen păstrează ideea centrală și **atmosfera miracolului, misterului medieval**, la care se adaugă **tendința nouă a muzicii de operă** adusă prin *madrigalele spirituale* și *motetele pe texte dramatice*⁴³, care sunt considerate strămoșii oratoriului.

În adunările religioase pentru rugăciune, ascultarea predicilor și disputarea problemelor sufletești aveau loc în sec. XVI creații corale, așa-numitele *laudi spirituali*. Acestea se țineau într-un spațiu situat deasupra naosului în biserică, care a fost denumită oratoriu, lăcașuri de rugăciune în care se țineau deseori adevărate opere sacre, marcate de dimensiunea spectaculozității, cu rolul bine definit de **a atrage enoriașii** către practicile religioase.

Este interesant modul în care genul oratoriului se dezvoltă paralel cu **opera**, dar în climat religios, locul de desfășurare fiind atât în biserică (Italia, Germania, Franța), într-o capelă de curte princiară sau regală (Austria, Franța), într-o Academie muzicală (Italia – Veneția, Napoli) cât și în teatrul de operă (Italia, Anglia).

Numele oratoriului a fost foarte variat. În Italia el a oscilat între termenul de *dialogo*, *drama sacro*, *drama tragicum*, *componimento sacro*, *cantata musicale*, *teatru armonico-spiritual al madrigalului*, *concerti morali e spirituali*, *accademia spirituale*, *oratorio volgare* (oratoriul popular) sau *oratorio latino*. Ca formă muzicală ele oscilau între genul de motet amplu, narativ sau dramatic și oratoriu cu 2, 3

părți (asemenea actelor ce compun o operă) iar ca libret, puteau fi în limba latină (oratorio latino) sau italiană (oratorio volgare) în care se desfășurau. Libretul putea fi poetizat după subiecte religioase sau strict după Biblie.

În Franța se numeau *motet-dialog*, *historia*, *canticum*, *dialogue* sau „*Mare motet în stil francez*” ori, pur și simplu, oratoriile franceze erau denumite *motete*, dar erau mai extinse ca durată. Ele se interpretau în timpul festivităților populare sau al concertelor din cadrul bisericii sau al capelei regale. Textul era în limba latină. În fapt, oratoriul francez oscila mai mult între genul coral de motet și cantată.

La Viena oratoriul se numea *oratorio*, *oratorio per Il Santissimo*, *sepolcro*, *componimento sacro*, *rappresentazione sacro* și *azione sacra*. Era cântat de obicei într-o singură parte (act) și avea costume, decor (mormântul sfânt). Era cântat într-o capelă de curte, ca parte a unui serviciu semiliturgic.

În Germania acest gen a fost supus influenței reformei religioase și adaptat cultului protestant predominant. El s-a numit *oratoriu*, *stylus oratorius* (stil oratoric sau recitativ) sau *actus oratorius* (dramă sacră vorbită), *actus musicus*, *historia*, *oratoriul patimilor*, *dramă sacră cu muzică*, *dialog dramatic sacru*, *opera sacră*, *oratoriul-pasiune*, *pasiune* – *historiae*, *historia luterană*. Oratoriul avea text german, era prezent în viața de concert germană și în serviciile bisericii luterane. El avea intervenții contemplative, intervenții ale recitativelor moderne și ale stilului concertato. Libretul includea de multe ori *Pasiunea*, cu un text pur biblic.

În Anglia s-a realizat sinteza tuturor acestor elemente italiene, franceze, germane, austriece, exponentul oratoriului englez fiind Händel. El a realizat sinteza tuturor tendințelor europene de dezvoltare a genului oratoriului. Astfel, el a surprins calitățile *dialogurilor*, adoptând tipicul englezesc al imnurilor, pe textul **poeziei-imn**. De asemenea, se surprinde fastul, claritatea și eleganța din drama clasică franceză, dimensiunea spectaculară din opera seria italiană, subiectele nebiblice ale oratorio volgare, stilul profund religios din oratoriul protestant german, toate îmbinate în spiritul muzicii coralelor sacre englezești.

Oratoriul englez se află între *oratorul secular* și *măști*, spectacol tipic englez. Oratoriul se impune ca un concert-spectacol ce folosește un text dramatic bazat pe un subiect sacru, în trei acte, ce se

desfășoară în săli de spectacole sau teatre, și nu în biserici. Locul preferat de desfășurare al oratoriului a rămas teatrul de operă, iar interpreții (soliștii) erau cântăreți de operă. Se surprind spiritul și tehnica vechilor tragedii grecești, prin rolul corului care participă la acțiune sau o comentează.

Oratoriul englez se distinge prin slăvirea divinității cu multă pompă și grandoare, ridicând ansamblul coral la o calitate și spectaculozitate remarcabilă a sonorităților.

Clasicismul îl are ca exponent în genul oratorial pe Joseph Haydn, compozitor de simfonii, părintele cvartetului, dar și dirijor de operă. Cele două oratorii ale sale reflectă momentul de maturitate al clasicismului ca echilibru al proporțiilor, dar anticipează deja, prin amplitudinea sonorităților vocal-simfonice, curentul Sturm un Drang („Furtună și avânt”) care anunță începutul romantismului.

Haydn este important pentru genul oratoriului întrucât el este primul compozitor din istoria muzicii care realizează o nouă poziție a omului în fața divinității; **proclamarea umanității**, reflectată în imaginea **glorificării lui Dumnezeu prin Creația Sa**.

Poziția lui artistică, estetică și filozofică va influența profund genul oratoriului și lumea creației muzicale ulterioare, prin saltul de la concepția umanismului preclasic (bachian) în care omul nu este nimic în fața lui Dumnezeu sau de la eroismul din dramele psihologice handeliene, la slăvirea Divinității prin ridicarea artistului creator la nivelul sfințirii, prin *asemănarea omului cu Dumnezeu prin reflexul creației*.

În prima jumătate a secolului al XVIII-lea, oratoriul ajunge la punctul culminant cu ajutorul celor doi artizani ai oratoriului: Johann Sebastian-Bach – care gândește genul ca pe o succesiune de cantate (*Oratoriul de Crăciun* înlănțuie șase cantate) și Händel cu toate marile sale oratorii străbătute de un suflu epic, bogăția melodică și ritmică, zăgrăvirea emoțională a pasiunilor servind un ideal dramatic de o forță necunoscută până atunci. Ultimul mare exemplu sacru al epocii clasice este *Creațiunea* semnată de Joseph Haydn.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea genul oratoriului profan se împlinește odată cu *Anotimpurile* (1801) de Joseph Haydn, chiar dacă înainte fusese ilustrat și de Händel.

La Berlioz și în special la Franck, în secolul al XIX-lea oratoriul a mai avut câteva reușite, iar Honegger, în secolul XX, s-a afirmat ca mare maestru al acestui gen.

Lărgind structura oratoriului, fără a-i rupe unitatea, el reușește să integreze roluri vorbite, cântece populare și fragmente dansante.

Încredințând diverșilor săi protagoniști recitativele, ariile, ansamblurile și corurile care cântau acțiunea pusă pe muzica, oratoriul folosește aceleași formule ca și *cantata*.

Orchestra i se încredințează episoade care nu mai țin de muzica pură, ci *ilustrează argumentul* ceea ce o face mai importantă.

În secolul al XVII-lea, oratoriul italian privilegiază adeseori soliștii în detrimentul corului și cultivă îndeosebi *recitativul* pentru a facilita clara percepere a subiectului.

Inspirându-se atât din sursele tradiției corale și contrapunctice germanice, cât și din sursele lirismului italian, Händel va reda corurilor o strălucire extraordinară, fără să neglijeze părțile soliștilor și ansamblurilor.

Oratoriul profan, prin căutarea mai deliberată a efectului teatral se apropie de operă, o operă nepusă în scenă.

Compozitori și opere reprezentative:

Emilio de Cavalieri (înainte de 1550 – 1602) – „La Rappresentatione di anima e di corpo” (1600).

Heinrich Schütz (1585 – 1672) – „Nașterea lui Isus” (1664).

Giacomo Carissimi (1605 – 1674) – „Baltazar”, „Iona”, *Judicium Salomonis*”.

Antonio Vivaldi (1678 – 1741) – „Juditha triumphans” (1716).

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) – „Oratoriul de Crăciun” (1734), „Oratoriul Înălțării” (1730 – 1740).

Georg Friedrich Händel (1685 – 1759) – 32 de oratorii dintre care „Israel în Egipt”, „Mesia”.

Joseph Haydn (1732 – 1809) – „Creațiunea” (1798), „Anotimpurile” (1801).

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) – „Iisus pe Muntele Măslinilor” (1803).

Hector Berlioz (1803 – 1869) – „Copilăria lui Iisus” (1854).

Franz Liszt (1811 – 1890) – „Beatitudes” (1879).

Arthur Honegger (1892 – 1955) – „Regele David” (1921), „Ioana pe rug” (1935).

Serge Higg (1924) – „Împuşcatul necunoscut” (1949).

8. Patimile

Pentru a evoca suferinţele lui Christos din ultimele ore ale vieţii sale a fost nevoie de un gen muzical numit *patimi*, oarecum insuficient definit, foarte apropiat de oratoriu, dar caracterizat de introducerea pateticului. Textul acestora este derivat din Evanghelii.

În secolul al XVII-lea, în Italia, patimile nu aveau acompaniament instrumental şi erau cântate de mai mulţi muzicieni.

În Anglia şi Spania *patimile* aveau o practică mai austeră, adeseori psalmodică, în timp ce la Napoli, *patimile* lui Alessandro Scarlatti folosesc cadrul formal al oratoriului roman, favorizând o virtuozaţie vocală inspirată direct din scena lirică.

La Johann Sebastian Bach, în Germania, descoperim culmea genului; succesul este asigurat prin îmbinarea unei bogăţii polifonice fără egal, a unei invenţii melodice pe cât de sobre, pe atât de originale şi a unei incompatibile forte expresive în cele patru patimi sau pasiuni din care s-au mai păstrat două: *Matthäuspasion* BWV 244 şi *Johannespasion* BWV 245, *Lukas-Passion* BWV 246, *Markus-Passion* BWV 247.

Elementele structurale ale patimilor sunt recitativul, aria, ansamblul şi corul, fiind în esenţă un tip de oratoriu.

După secolul al XVIII-lea nu se mai găsesc contribuţii reprezentative pentru acest gen.

Intervenţia coralului este foarte importantă, iar cererea efectelor teatrale este cerută de sensul tragic al subiectului.

Compozitori şi opere reprezentative ale genului:

Heinrich Schutz (1585 – 1672) – „Patimile după Ioan” (1665), „Patimile după Matei” (1666).

Georg Philipp Telemann (1681 – 1767) – 44 de patimi.

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) – 5 patimi, din care se regăsesc azi în programele de concert „Patimile după Matei” (1729), „Patimile după Ioan”.

Krzysztof Penderecki (1933) – „Patimile după Luca” (1966).

9. Requiemul (recviem)

Requiemul – definiție: (lat. *requiem aeternam* – „odihnească-se în veci” este un gen vocal-simfonic amplu, pentru soliști, cor și orchestră, misă funebră, din care lipsesc *Gloria* și *Credo*, înlocuite prin *Requiem aeterna* și *Dies irae*, dar conținând și alte numere.

Este o categorie a *misei*, impunându-se ca singurul mare gen religios al timpurilor clasico-romantice.

Ordinea părților fixată de liturghie:

1. Introitus („Requiem”)
2. Kyrie
3. Graduale („Requiem”)
4. Trait („Absolve”)
5. Dies irae
6. Offertorium („Domine”)
7. Sanctus
8. Agnus Dei

9. Communione („Lux aeterna”) cu adăugarea adeseori a bucăților din iertarea păcatelor, „Libera me”, „In Paradisum”.

La T. Lodovico da Vittoria (*Officium defunctorum*, pub. 1605), această schemă este prezentată: *Introitus*, *Kyrie*, *Graduale*, *Offertorium*, *Hostias*, *Sanctus*, *Agnus Dei*.

Missa morților, în secolul al XIX-lea, adopta forma de *cantată tragică*, cu arii, ansambluri și coruri susținute de o orchestra din ce în ce mai numeroasă și expresivă, chiar spectaculoasă.

Episodul „Dies irae” („Zi de mânie”, „zi care va preschimba lumea în pulbere”) sugerează viziuni de groază, cu efecte sonore ce și-au păstrat intacta prodigioasă eficacitate dramatică și cu folosirea intensă a alăturilor.

Requiemul, un gen foarte vechi, a fost integrat în misă abia în secolul al XIII-lea, iar în versiunea medievală era rezervat cântului gregorian.

În Evul Mediu a fost un gen polifon pentru cor (eventual, acompaniat de o formație instrumentală, ce se cânta în cadrul slujbelor funebre. Este sinonim cu *missa defunctorum* – *missa pro defunctis*).

Genul se impune încă din Renaștere de la marii compozitori: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Claudio

Monteverdi, Alessandro Scarlatti, Tomasso Lodovico da Vittoria, atingând apogeul în clasicism, prin *Recviemul* lui Wolfgang Amadeus Mozart (1791).

El a fost practicat cu succes de maeștrii polifoniei Johannes Ockeghem secolul al XV-lea, Giovanni Pierluigi da Palestrina și Orlando di Lasso în secolul al XVI-lea, Tomasso Lodovico da Vittoria în secolul al XVII-lea.

În secolul al XIX-lea requiemul va cunoaște apogeul, când devine expresia muzicală a romantismului religios în capodoperele unor compozitori ca: Hector Berlioz, Robert Schumann, Giuseppe Verdi, Johannes Brahms, Gabriel Fauré, Benjamin Britten ș.a.

În secolul XX genul rămâne de actualitate fie sub forma aproape tradițională, la Duruflé, fie total reînnoit, la Ligeti.

Compozitori și opere reprezentative ale genului:

Tomás Luis de Victoria (1548? – 1611) – „Missa pro defunctis” (1605).

André Campra (1660 – 1744) – „Messe de Requiem” (c. 1722).

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) – „Recviem” (1791).

Hector Berlioz (1803 – 1869) – „Marea messa a morților” (1837).

Robert Schumann (1810 – 1856) – „Recviem pentru Mignon” (1852).

Franz Liszt (1811 – 1886) – „Recviem” (1868 – 1869), „Recviem pentru orgă” (1883).

Giuseppe Verdi (1813 – 1901) – „Messa di Requiem” (1874).

Johannes Brahms (1833 – 1897) – „Recviemul german” (1868).

Gabriel Fauré (1824 – 1897) – „Recviem” (1888).

György Ligeti (1923) – „Recviem” (1965).

Benjamin Britten (1913 – 1976) – „Recviem de război” (1962).

VII. MIJLOACE DE STUDIU ȘI DE MEMORIZARE A PARTITURII

„Dacă această echivalență între o manifestare fizică – sunetul – și reacția emoțională nu ar exista, nimeni nu ar mai vrea să facă muzică, nimeni nu s-ar mai interesa de ea. Dar, e adevărat că ea trezește ceva în noi, iar noi cântăm pentru a ne elibera de această interpelare”⁴⁴.

Cea mai mare parte a *problematicii dirijorale* se referă la *cât de bine este lucrarea reprezentată în mentalul propriu*, astfel încât dirijatul efectiv va însemna *arta de a face ansamblul să cânte așa cum se reprezintă lucrarea muzicală în auzul interior al dirijorului*.

Pentru dirijor, *partea mentală* a muncii sale este o premisă necesară și obligatorie – *analiza muzicală*, crearea *modelului sonor mental*. Fără a ști „cum sună” o lucrare corală, dirijorul nu poate să „administreze” ansamblului intențiile sale tehnice și muzicale, pentru că riscă să dea soluții total neconcordante cu *adevărul muzical*.

În fond, vom realiza că *gestica dirijorală nu este decât o consecință a însușirii lucrării*. De altfel, etapa studiului gesticii nu este recomandabil a se aborda înainte de momentul în care lucrarea ajunge să fie pe deplin stăpânită mental (atât rațional, cât și afectiv)⁴⁵.

Înainte ca intervenția sa să devină *creatoare* în procesul interpretării, dirijorul trebuie să asigure:

1. *punerea în mișcare a unui ansamblu* în executarea unei anumite lucrări muzicale prin *energetica muzicală a lucrării*;

2. *cântul împreună*, acel *zusammen* (germ. *împreună*), uneori atât de greu de realizat, prin *coeziunea pe verticală a planurilor melodico-ritmice*;

3. *sensul, motivație spirituală* a însuși actului sonor în sine, fără de care nu se naște *ceea ce numim generic muzică*.

Dirijorul asimilează mai întâi (1) *partitura*, apoi are (2) contactul cu *corul*, pentru ca împreună să dea o (3) *semnificație cântului colectiv*, explicitându-l auditorului.

Cum se studiază partitura?

Fazele abordării unei partituri sunt definite de etapele învățării, preluate din psihopedagogie:

- percepția, cunoașterea;
- înțelegerea;
- însușirea;
- reproducerea.

În această direcție, de la principiu la referirea specifică, ne vom îndrepta atenția spre nivelurile învățării partituri. Astfel, totul se petrece de la **subconștient** către **conștient** și din nou înapoi, de la **conștient** către **subconștientul** dirijorului. Este vorba de celebra *reducție fenomenologică* preluată din gândirea lui Edmund Husserl (1859 – 1938).

Reducția fenomenologică aplică în muzică, prin analogie cu filozofia, metoda prin care „se interpretează fenomene, structuri sau valori complexe ale realității sau ale cunoașterii prin reducerea lor la concepte, structuri, legi sau configurații mai simple, aparținând unor nivele, moduri sau forme inferioare ale existenței sau ale cunoașterii.”⁴⁶

Melos-ul este așadar, pentru discursul coral, acea *linie melodică esențială*, redată de diverse partide corale, care are un rol determinant pentru viața lucrării muzicale, iar pentru dirijor este acea melodie investită cu *calități hegemonice* (de conducere). Se mai numește „melodia intrărilor”⁴⁷, „melodia adițională”, „melodia aju-tătoare” pentru o *suprafață polifonică*, „solfegiul dirijoral”⁴⁸, „linia dirijorală” sau „melodia conducătoare”.

Acest element – *melosul* – este sintetizat cu *unitățile de intenție ale mișcării* și cu *demersul tensional-armonic*, pentru a da naștere, într-un tempo de studiu, construcției formale vii, cu toate respirațiile, avântul, oboseala și ezitățile sale.

Este unul din elementele cele mai importante ale dirijatului de cor, dată fiind natura melodică a vocalității, scopul tehnicii tactării fiind acela de a obține o execuție unitară în colectiv și de evidențiere a melodiei generale sau a unei linii dirijorale.

„Fiecare dirijor are partitura sa [linia sa dirijorală].”⁴⁹

Fenomenologia muzicii se manifestă ca o reacție împotriva subiectivismului, a psihologismului, a pragmatismului, într-un cuvânt împotriva anchilozării culturale interpretative, care se camuflează în

spatele noțiunii de tradiție⁵⁰. Extrăgându-și principiile teoretice din lucrările lui Husserl apărute în primele decenii ale sec. XX, fenomenologia se întemeiază ca estetică muzicală prin inițiatorii ei, Ernest Ansermet, Moritz Geiger, Roman Ingarden, Mikel Dufrenne. La nivel de realizare viabilă, se realizează ca activitate artistică ce probează aceste principii, ce stau la baza concertelor susținute de către Sergiu Celibidache.

Mai întâi, de ce **fenomenologie**? Pentru că termenul semnifică studiul fenomenelor, adică a ceea ce apare conștiinței, *a ceea ce este dat*. Se explorează astfel „obiectul însuși”, de către *subiectul* pentru care se relevă („scoaterea din ascundere” – *Aletheia* la Heidegger), obiectul *asumându-și* esențele acestuia prin autointerogarea permanentă asupra *poziției intenționale* a subiectului. Se depășește astfel atât ideea de **subiectivitate**, cât și de **obiectivitate** impersonală a artei, cu atât mai mult cu cât, însăși cunoașterea este redusă la esența ei, în dorința paradoxală de a fi ea însăși obiect al cunoașterii. Cum? Prin transcenderea subiectului și a realului. Astfel, Eu-l devine conștient de natura sa proprie prin *filozofia transcendental-fenomenologică*, prin reconstruirea *propriei înțelepciuni*.

Metoda⁵¹ este bazată pe găsirea unui ansamblu de *evidențe absolute*, apodictic certe, prin *reducere la ființare*, prin care Ego-ul astfel redus, constituie în interioritatea sa pură o *exterioritate obiectivă*. Se ajunge printr-un tip de filosofare solipsistă, la ideea unui *Ego* pur, echivalent cu ideea de *Sine*, care poartă adevărurile *științei absolute*, a unei radicale *autenticități*.⁵²

1. Etapele studiului

Un dirijor trebuie să-și formeze de la început un model sonor mental. Pentru aceasta, el descompune prin procesul **analizei** lucrarea în **elementele ei esențiale** (*formă, melodie, ritm, armonie, planuri dinamice, articulație, stil*), ca apoi să o recompună în procesul **sintezei** într-un **concept personal** de interpretare a lucrării.

Propunem o anumită ordine în care vor fi analizate aceste elemente, dar ea nu este obligatorie, mai important este ca **analiza să fie neapărat realizată**. Prin analiză se exteriorizează intențiile dirijorale din stare latentă, în muzicalitatea generală a muzicianului.

Astfel, ele sunt aduse la lumina conștiinței, intrând sub controlul dirijorului ca *opțiuni complexe de comandă*, altfel, ar rămâne total nevalorificate.

Etapele studiului sunt:

1. **percepția:**

a. **citirea partiturii**; dirijorul citește lucrarea pe *orizontală*, dar și pe *verticală*, localizând **vocea cu importanță tematică**;

b. **încadrarea în epocă** a compozitorului, biografie, studii și influențe, creație, stil.

2. **înțelegerea:**

a. **forma lucrării**; stabilirea formei muzicale prin segmentarea secțiunilor muzicale, „de la mare la mic”, în perioade, fraze, motive (secvențări ale motivelor), celulă și decodificarea tehnicilor de compoziție folosite;

b. **melodia**; descoperirea elementelor melodice **repetate** (celule, motive), a celor **contrastante**, precum și a principiilor de construire și dezvoltare a melodiei (scări muzicale modale sau tonale, bitonii, tricordii, tetratonii, tetracordii, pentatonii, pentacordii, arpegii, intervale caracteristice, mers treptat descendent, ascendent, sinuos etc.); caracterizarea melodiei după termenii de expresie: liric, dramatic, elegiac, stenic etc.

c. **ritmul**; detectarea **arhetipurilor ritmice** și **variațiunilor** provenite prin modificarea lor; **conflicte metroritmice** (sincopa, contratimp, anacruză) care dinamizează, impulsionează discursul sonor, în corelare permanentă cu accentele metrice ale măsurilor simple binare, ternare, compuse omogen, eterogen sau a măsurilor supraordonate;

d. **armonia**; stabilirea tonalității, sesizarea **sensului desfășurării armonice** ca o desfășurare spațială (depresiv, jos sau către interior; expansiv, sus sau către exterior), condusă prin cadențe și modulații; relația dintre **consonanțe** și **disonanțe** și gradul de atracție al unei funcții armonice dat de stările acordului (stare directă – funcție stabilă, alte răsturnări ale acordului – funcție mai slabă, tranzitorie, ezitantă a unui acord); **legătura melodie – armonie**;

e. **analiza textului literar**; organizarea textului determină schema formei muzicale (gen epic sau liric, tematică, idei principale, scurt comentariu literar, categorii estetice, prozodie – versificație, metrică, ritm prozodic, strofă, rimă) în vederea acordării psihice a dirijorului cu conținutul poetic al textului;

3. **însușirea**; sinteza tuturor elementelor de mai sus, prin care se ajunge la un model sonor mental:

a. **recompunerea formală** (forma de tip „arbore”, de la parte la întreg prin **stabilirea tipului de sintaxă** (monodie, polifonie, omofonie, eterofonie și combinații între acestea).

b. **sinteza melodico – ritmico – armonică** prin **intonarea liniei conducătoare** dirijorale cu **frazare**, cu organizarea tensiunilor energetice sau perceperea **proporției raporturilor**⁵³ dintre melodie, armonie și ritm;

c. **memorarea textului** și rostirea lui expresivă – recitare artistică, pentru a mima coriștilor pronunțarea cuvintelor la atacuri;

d. **asimilarea tuturor termenilor muzicali** agogici (de mișcare), dinamici (nuanțe), de emisie, articulație, de expresie (caracter) existenți în partitură, într-o intenție interpretativă coerentă;

4. **reproducerea**; fiecare dirijor își formează un **concept de interpretare**, construindu-și astfel **sunetul personal** ce va fi transferat întregului cor, prin:

a. **imaginarea modelului mental al culorilor sonore**, marcarea **reperelor sintactice** (părțile solistice, intrări de voci, grupările vocilor pe partide vocale, dublările de voci, dialogurile dintre partide, imitații stricte, libere);

b. **descoperirea tempoului** în care linia dirijorală (melosul) este cel mai veridic cântată, astfel încât să reiasă caracterul din relația cu contramelodiile și acompaniamentul;

c. **exersarea tehnicii de conducere** prin combinarea tuturor mijloacelor de tactare și a mijloacelor mimice și pantomimice cu trăirile afective, stări de spirit, care se concretizează în elemente de **psihotehnică**; prin gesticulație trebuie să reiasă **expresia muzicală** pentru a deprinde dirijorul să depășească problematica tehnică muzicală către **zona hermeneutică** (de înțeles muzical).

d. **stabilirea vocalității** (tip de emisie, tipuri de atac, stabilirea sistemului de intonație, registre și respirații, ambitus).

e. prin această reproducere să reiasă **proprietățile stilistice** caracteristice epocii din care face parte lucrarea; confruntarea cu alte lucrări specifice epocii respective.

Profesorul și dirijorul olandez Henk van Lijnschooten face în lucrarea sa intitulată *Grundlagen des Dirigierens und der Schulung von Blasorchester* următoarea afirmație:

„Dezvoltarea și formarea stilului unui dirijor se poate asemăna cu învățarea scrisului de către copii. Un copil merge la școală pentru a învăța să scrie. Aspectul cel mai important pe care trebuie să-l urmărească copilul este de a scrie corect din punct de vedere caligrafic pentru a se putea face înțeles. Restul, cum ar fi, mișcările mâinii, forma, stilul etc. vor căpăta pe parcursul anilor caracterul său personal, ce îl va distinge și reprezenta de-a lungul întregii sale vieți.

Astfel, se întâmplă și cu dirijorii de orchestră. După învățarea dirijatului din punct de vedere tehnic, fiecare va trebui să-și formeze un concept personal de interpretare și un stil anume, ce-l va însoți de-a lungul întregii sale cariere”⁵⁴.

2. Analiză muzicală specific dirijorală

Petru Stoianov – Măr cojit din Triptic coral „Țara în toamnă”

2.1. Vocea cu importanță tematică

Iată cum, în pagina a doua a lucrării, linia melodică principală este împărțită între sopran și alto.

Andante (♩ = 66)

poco accel...

S
Din tren vă zui - ta-ra în toam-nă toam - nă că pi-te de fân și vi-țide-ar-gint
mf mf mp mp

A
Din tren vă zui vă-zui toam-nă
mf mp mp

T

B

Larghetto ($\text{♩} = 60$)

Soprano (S): *mf* și iar - ba *mp* cru - dă stoar - să de sub bru - mă *f* Sunt al ei

Alto (A): *mf* și iar - ba *mp* cru - dă de bru - mă *f* Sunt al ei

Tenore (T): *mf* și iar - ba *mp* cru - dă stoar - să de bru - mă *f* Sunt al ei *div.*

Bass (B): *mf* și iar - ba *mp* cru - dă stoar - să de bru - mă *f* Sunt al ei *div.*

2.2. Prezentarea compozitorului

Încadrarea în epocă

Petru Stoianov (născut la 29 octombrie 1939, în Vinga, Arad).

Biografie

Compozitor, profesor univ. doctor (în 2003 a obținut titlul științific de Doctor în Muzică la Academia de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca), prodecan al Facultății de Muzică a Universității *Spiru Haret*, președinte și membru a numeroase jurii naționale de interpretare muzicală. Vicepreședinte al Comitetului Român Jeunesses Musicales, fondator și director artistic al Concursului Internațional muzical Jeunesses Musicales – București, România (din 1994). Consilier (1992, 1993, 1999), director (1994) și director executiv (1995, 1996, 1997, 1998) al Festivalului Internațional de Muzică Contemporană – Săptămâna Internațională a Muzicii Noi – București, 23-30 mai.

A activat și ca director de școală de muzică, Inspector muzical, prodecan la Facultatea de Muzică a Universității de Vest din Timișoara, inspector de specialitate în cadrul Direcției Învățământ Superior și

Cercetare Științifică din Ministerul Educației și Cercetării (1999), membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

Este distins cu numeroase premii la concursuri naționale și internaționale de compoziție.

Studii

În anii '60 studiază pedagogia muzicală la Iași, apoi compoziția, la București, cu profesori ca Nicolae Brânzeu, Anton Zeman, Vasile Spătarelu, Marin Constatin (dirijat cor).

A absolvit compoziția la clasa maestrului Anatol Vieru, care i-a desăvârșit devenirea componistică.

Influențe

Este atras de „dimensiunile modale” propuse de Wilhelm Berger și sedus de „proporția de aur” extinsă de la semnificația ei macroformală la cea a raporturilor intervalice sau ritmice.

De la Anatol Vieru preia conceptul de complementaritate timp-spațiu.

În plan armonic și timbral instrumental, a elaborat și exersat cu virtuozitate într-o infinită gamă de ipostaze „sunetul de frecvențe și durate determinate”.

Creația

Creația sa abordează o multitudine de genuri, de la coralul pe voci egale sau pentru cor mixt a cappella, până la cameral sau simfonic.

Cele mai multe dintre lucrările sale poartă amprenta versului lui Nichita Stănescu.

Din creația compozitorului s-au impus seria de lucrări dedicate Ansamblului Archaeus și cea a lucrărilor diversificate tematic și timbral, axate pe reevaluări sonore ale versurilor sau sugestiilor cuprinse în poezia lui Nichita Stănescu.

Enumerăm câteva titluri de lucrări: *Hiperboreeana – Cântul I* (pentru orchestră cu coarde), *Noduri și semne* (muzică de concert pentru ansamblu instrumental), ciclul de sonate pentru instrument solo – *Pe un cadran solar I* (vioară), *II* (clarinet cu recitator), *III*

(violoncel)”, iar în registrul vocal-coral Suita corală „Cuvinte și strigături”, poemul pentru cor mixt cu soliști „Slavă Ție Doamne”, dipticul coral „Colindă de țară”, triptic pentru cor mixt a cappella și soliști, „Țara în toamnă” pe versuri de Marius Robescu (1987) – 1. Mierea și norul 2. Viziune 3. Măr cojit.

Stil și tehnici de compoziție

Compune în stil *neomodal* atunci când scrie instrumental, în modalități personale, originale, de construcție muzicală, bazată pe conceptul de „*noduri și semne*”.

Folosește „*proporția de aur*”, extinsă de la semnificația ei macroformală la cea a raporturilor intervalice sau ritmice, elaborând „*sunetul-durată*”.

În creația pentru cor scrie *modal*, traducând în stări subtile versul poetic printr-o multitudine de *substructuri modale, oligocordice, de extracție ornamentală*.

Tehnica sa permite manifestarea unei lucrări prin *autogenerarea* de la un *sunet-sămânță*, vizualizată prin sistemul matematic al șirului ce descinde de la Unu spre manifestarea Multiplicității:

1 – (*sunet – sămânță*)

1 + 1 = 2

2 + 1 = 3

3 + 2 = 5

5 + 3 = 8

8 + 5 = 13 ș.a.m.d.

Compozitorul „*sondează*” straturile folclorului nostru, preluând scări, moduri, sistemele oligocordice ce tind spre osatura heptacordică, sisteme ritmice populare, ison, melopee, tratări eterofonice, alternanța monodie – omofonie.

Lucrarea analizată – Tripticul Țara în toamnă

Încheierea tripticului și a piesei prezintă imaginea omului care se deschide cunoașterii, asemenea unui „*măr*” (rod al pământului natal și al soarelui) ce nu mai are nicio impuritate, „*cojit*” (fără fațada de conveniență), expresie a dăruirii totale, cu adevărat, „*om al pământului*”.

La bază se distinge ideea glorificării celor mai intime legături ale omului cu pământul din care își trage sevele creatoare.

În mod special, ultima piesă a ciclului „**Măr cojit**” pune semnul egalității între *Om* („Om”, fonem cu rezonanțe spirituale generalizate la nivelul unei mantre) și *esența spiritului uman*, la care se ajunge după îndelungi *experiențe inițiatice*, asimilate cu „cojirea mărului” (mărul – omul) în efortul de atingere a esenței existențiale.

2.3. Forma lucrării

Măr cojit are **formă strofică, bipartită, recurentă, cu introducere și codă** ce pot fi considerate **formă cu ramă**.

Procedee componistice

Procedeu componistic de dezvoltare melodică – *melopee improvizatorică* și *folosirea substructurilor modale, oligocordice, de extracție ornamentală* (pasaj de cvintă și interval melodic de terță).

Schema formei

Măr cojit are formă strofică, bipartită, recurentă, cu ramă, improvizatorică.

Cele două strofe (A și B) sunt dispuse ca o dezvoltare treptată a materialului tematic generator, A-ul prelucrând pasajul de cvintă, iar B-ul saltul ludic de terță, dezvoltat prin *procedeul improvizăției*.

Prima secțiune (AB) se desfășoară pe o scară modală eolică, cu trepte mobile, într-o alternanță major/minor (acordul de *Re major* de la măsurile 23 – 27).

Din punct de vedere al arhitecturii, lucrarea este structurată bipartit, în formă recurentă Introducere – A – B – B' – A' – Codă.

La bază stau două strofe (A – măsurile 13 – 27; B – măsurile 28 – 48) în care se improvizează ideea generatoare de pasaj descendent – ascendent, ce tinde către ambitusul de cvintă (secțiunea A) și ideea ludică de salt de terță (secțiunea B de la „*Ars încet...*”).

The image shows a musical score snippet for the piece "Măr cojit". It is written for a single voice (S) in treble clef. The score is divided into four measures, each with a different tempo/mood marking above it: "dolce", "sereno", "3" (triple), and "deciso". The first measure starts with a fermata over a whole note G4, with lyrics "Al ei" and a dynamic marking of *mp*. The second measure contains a half note A4 and a half note G4, with lyrics "Ars în" and a dynamic marking of *mp*. The third measure contains a triplet of eighth notes (A4, G4, F#4) and a quarter note E4, with lyrics "cet în cup-to-rul de lut" and a dynamic marking of *mp*. The fourth measure contains a half note D4 and a half note C4, with lyrics "Al tă - rii" and a dynamic marking of *f*. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Introducerea se desfășoară ca discurs melodic la vocea de bas, ca o psalmodiere cu ison și conține două fraze, prima la bas și a doua la

alto. Prima frază (8 măsurii) structurată pe motive de 2 măsurii și jumătate, 2 măsurii și jumătate și, respectiv, 3 măsurii; a doua frază (8 măsurii). La alto se remarcă tendința de augmentare a frazei consecutive nu atât prin numărul de măsurii, ci, în special, prin dilatarea timpului sugerat în ultimele 2 măsurii prin indicația metrică 3+3 și prin augmentarea pulsației de 4 pătrimi la pulsația de doime cu punct.

Introducere sau RAMĂ EXTERIOARĂ (*meloop, sonoritate arhaică, psalmodică*) – o perioadă cu două fraze:

- fraza 1 (8 măsurii) cu 3 motive 2 + 3 + 3 măsurii, meloop la bas cu ison la tenor;

- fraza 2 (4 măsurii) două motive 2 + 2 măsurii, ultimele două măsurii fiind augmentate de la 3 /4 la 6/4 – în realitate se percep 6 măsurii; meloop la alto cu ison la bas și trecere la sopran cu ison la alto. Se aud cvinta și terța ca intervale generatoare sau „sunete-sămânță”;

Strofa 1 (A – *pentacordie, pasaj descendent – ascendent de cvintă*) – o perioadă cu trei fraze:

- fraza 1 (5 măsurii), un motiv intercalat (măsurile 18 – 19 conjunctă); melodia este împărțită între sopran la alto;

- fraza 2 (4 măsurii), omofonie la 3 voci, sopran, alto, bas;

- fraza 3 (5 măsurii), 2 măsurii omofonie cor, 2 măsurii omofonie bărbați cu divizii la 4 voci);

Strofa 2 (B – *bitonie, „jocul de terță”*) – o perioadă cu două fraze:

- fraza 1 (4 măsurii), 2 măsurii monodic, bitonie la sopran, 2 măsurii omofonie cor;

- fraza 2 (4 măsurii) polifonie bas, tenor, alto;

RAMĂ INTERIOARĂ (solști, „*însulă improvizatorică*” sau „*comentariu*”, *sinteză tematică a întregii părți*) – o perioadă cu două fraze:

- 2 măsurii motiv introductiv; bitonie la sopran și culminația armonică pe *fa#* la alto;

- 4 măsurii *pentacordie* descendentă *din strofa 1*, la alto și tenor solo (*fa#, mi re, do, si b*);

- 4 măsurii *bitonie din strofa 2*, la alto solo;

- 3 măsurii motiv concludiv omofonie – eterofonie între alto și bas;

Strofa 2 variat (B – bitonie) – o perioadă cu două fraze:

- fraza 1 (7 măsurii) 3 + 2 + 2 măsurii, bazat pe bitonie, sopran cu acompaniament omofon;

- fraza 2 (4 măsurii), ultima măsură fiind conjunctă;

RAMĂ INTERIOARĂ (sopran solo, „*insulă improvizatorică*” sau „*comentariu*”, *sinteză tematică a întregii părți*) – o perioadă cu două fraze:

- fraza 1 (4 măsuri) **bitonie** *la-fa#*;
- fraza 2 (4 măsuri) **hexacordie** (a depășit **pentacordia**, pasajul de cvintă în tendința către scara heptacordică):

Strofa 1 variat (A – pentacordie sau pasaj de cvintă ascendent) – o perioadă cu două fraze:

- fraza 1 (6 măsuri) 3 + 3 măsuri, pentacordie sau pasaj ascendent de cvintă la sopran cu acompaniament omofon;
- fraza 2 (4 măsuri);

Coda sau RAMĂ EXTERIOARĂ (apare „*lamenti*”, secunda mică descendentă, încă din fraza precedentă) – o perioadă cu două fraze;

- fraza 1 (4 măsuri), „*lamenti*” în polifonie liberă între alto, tenor, sopran, bas – broderie superioară;
- fraza 2 (3 măsuri) acord minor care se metamorfozează în acord major (cadență picardiană) cu conotații ale „*spiritualizării*”, ale „*sfințirii*” *lamenti*-ului în lumina interioară a rezonanței ancestrale a mantrei „OM”.

2.4. Melodia

Motivele melodice generatoare sunt:

- *pentacordia* sau pasajul de cvintă, descendent în prima jumătate a lucrării și ascendent în a doua jumătate – aspirație spirituală, depășirea etapelor inițiatice ale devenirii melodice;
- *bitonia* sau „jocul melodic de terță” exprimând ludicul ca bucurie interioară;
- *lamenti*, secunda mică descendentă, expresie a durerii, care se metamorfozează în secundă mică ascendentă, spiritualizând durerea în expresia generalizantă fonem-mantră în finalul lucrării.



În INTRODUCERE în interiorul unui recitativ pe vocaliză (vocala A---), ca rudiment psalmodic, se țese o minimă ornamentică: broderie superioară anunțând *lamenti*-ul ascendent din final, broderie inferioară anunțând *lamenti*, pasajul care, fiind de trei, sunete pregătește sonoritatea terței din bitonie (strofa 2, B-ul).

Trilul încifrat melodic și secvențat în descompunerea desenului melodic de quasibroderie, până la nivelul minim al celulelor, se propune în datele ambiguității modale, pe baza jocului de 2m ascendentă-2M descendentă, cu rezolvări figurate prin idei melodice restrânse intervalic (pasaj de trei sunete, secvențat, tratat liber din punct de vedere ritmic). Evoluează însă spre hexacordie, prin sublinieri ritmice realizate prin augmentări ce influențează chiar metrul (augmentare metroritmică, măsurile 11, 12).

7

S

A

T

B

mf

mp

pesante

mp

mp

A

Caracterul *liric* al Introducerii se **dinamizează** în Strofa 1 (A-ul), pentru ca în Strofa 2 să devină *ludic*.

Andante ($J = 66$)

13

S

A

T

B

mf

mf

mp

mp

Din tren vă zui-ța-ra în toam-nă toam-nă că pi-țe de fân și vi-țe de ar-gint

Din tren vă zui-vă-zui toam-nă

lecor

lecor

poco accel...

Larghetto ($J = 60$)

19

S

A

T

B

mf

mp

f

f

f

si iar-ba cru-dă stoar-să de sub bru-mă

si iar-ba cru-dă de bru-mă

Sunt al ei

Sunt al ei

Sunt al ei

div.

div.

si iar-ba cru-dă stoar-să de bru-mă

Sunt al ei

cr. u. de

bru-u

deciso

În Coda se realizează un contrast de caractere între interiorizarea durerii *lamenti*-ului și iluminarea spirituală a cadentării picardiene.

2.5. Ritmul

Pătrimea cu punct este deseori augmentată, devenind doime cu punct (măsurile 23, 25, 39), trioletul la fel (măsurile 49, 57), augmentarea fiind un procedeu de dezvoltare ritmică des folosit.

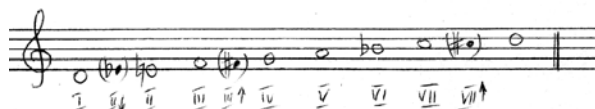
Acest procedeu de dilatare a timpului mi se pare de o neasemuită importanță și frumusețe, întrucât se trimite la ideea dezintegrării timpului actual, topirii lui, dilatării și, respectiv, transcenderii lui către

un alt timp posibil, către o altă desfășurare temporală, paralelă, cu alte calități. Acest lucru este dublat și subliniat de schimbarea pulsației de la binar la ternar. În revenirea secțiunii A (A') se păstrează pulsația ternară, element care arată că s-a depășit un plan temporal și se menține prin aceasta.

2.6. Armonia

Din punct de vedere armonic, se disting sonorități **modale**, conducere de voci paralele, cadențe plagale, predominanța folosirii treptelor secundare (trepte modale II, III, VI, VII – subton, sexta napolitană), suprapuneri de septime, secunde mari, cvinte micșorate.

Modul folosit de-a lungul piesei este **eolianul transpus pe re** cu trepte mobile (tr. II, III, VII), în care se încadrează substructurile pentacordiei și bitoniei:



Secțiunea soliștilor este ca o revenire a ramei, cu indicația *calando*, ce trimite la *sugestia programatică* a vântului care se odihnește și adie din nou, cuvintele ce alternează cu vocaliza pe A creând o *pictură cu sunete*, un tablou madrigalesc, specific tradiției monteverdiane.

Secțiunea a doua sau strofa a doua a lucrării, care prezintă o structură tematică abordată recurent din punct de vedere arhitectonic (B'A') presupune reluarea principiului generator improvizatoric al jocului de terță (la sopran, B'durând 10 măsuri, între măsurile 49 – 59 conjunctă). Când revine această secțiune „a jocului de terță” se desfășoară pe un centru polarizator de **Sol major**, consfințind relația plagală a modalului.

Rememorarea secțiunii soliștilor, adusă ca echilibrare a cadrului interior al ramei (*sopran solo* măsurile 59 – 66) lansează o melopee „solarizantă” prin sexta mare în care evoluează ascendent pasajul, aspirație către lumină.

Secțiunea A' (măsurile 67 – 76) cuprinde o frază care se desfășoară pe zece măsuri, prin 3 motive de câte 3 măsuri, 3 măsuri, 4

măsurile. Se rememorează pasajul de cvintă adus însă recurent ca sens, de această dată ascendent.

Paradoxal, cea mai mare sonoritate a acestei fraze (plan dinamic *f*) este atinsă pe acordul de dominantă cu septimă pe versul „... *cojit în tăcere*”. Se descoperă astfel o opoziție între sensurile *literar* și *muzical*, care lasă să se întrevadă conflictul interior al sublimării și decantării trăsăturilor *omului* – *măr cojit*, proces „dureros”, inițiat, de ascensiune, de transcendere a umanului către esențele lui antropologice, „om” echivalent cu mantra „om”.

Coda propune 3 motive în care aduce 2m descendentă (*lamenti*) pe cuvântul-onomatopee „om” ca sugestie a mantrei OM, printr-o dispoziție polifonică imitativă liberă.

Finalul cadentează pe evoluția de la *re minor* – „om al pământului” la *Re major* – „om”, salt mic din punct de vedere muzical – salt mare din punct de vedere calitativ transcendent al esenței umane.

În coda apare cuvântul „om” folosit echivoc, atât cu sensul de ființă, cât și ca onomatopee, proiectând sonoritatea lui la granița dintre informație și dimensiunea antropologică a mantrei (tibetane „OM”). Alternanța major/minor pe silaba „om” (*re minor/Re major* cu semnul iconic de *crescendo* și *decrescendo* < > ca efect de nuanță căruia i se substituie și un efect coloristic și vibrant, ca subliniere a trecerii de la o stare difuză, inferioară, de căutare, la starea superioară, transcendentă de vibrație pură, a armonicelor superioare a sunetului fundamental. Pe acordul major se împlinește sonoritatea prin intonarea unei structuri decupate din succesiunea armonicelor în rezonanța naturală a sunetului: armonicile 2, 3, 4, 5, 8.

om al pă - măn - tu - lui om

mf *f* *mp*

2.7. Analiza textului literar

Versurile aparțin poetului Marius Robescu.

Imaginile poetice concură la exploatarea unei stări de rezonanță a fonemelor, care se pot specula în interpretare, în cuvinte ca „iarba/ crudă/ stoarsă/ brumă”, unde consoana „r” dublată sau triplată dă imaginii poetice consistența „cărnoasă” a ierbii crude sau sugerează la nivel subliminal onomatopeea înfrigurării unei dimineți de toamnă: brr....umă... Întoarcerea în sine, sondarea adâncului se face prin cadențe pe acorduri fără terță (măsura 21), pregătind efectul hiperbolizat al cadenței „picardiene” din final („Om”), în care hegemonia minorului apăsător este exorcizată în major, prin descoperirea sensului esenței umane: „**Om al pământului**” – „**Măr cojit**”.

Accentele prozodice (tonic și expresiv) ale textului literar sunt subliniate prin înălțimi și durate mai mari în contextul melodico-ritmic:

Andante (♩ = 66)

poco accel...

Soprano (S):
13 Din tren vă - zui - 14 15 16 17 18
mf mf mp mp

Alto (A):
13 Din tren vă - zui - 14 15 16 17 18
mf mf mp mp

Tenore (T):
13 - - - - - 14 15 16 17 18
- - - - - mp mp

Bass (B):
13 - - - - - 14 15 16 17 18
- - - - - - - -

Lyrics (Soprano):
Din tren vă - zui - 14 15 16 17 18
fa - ra în toam - nă toam - nă că - pi - țe de fân și vi - țe de ar - gînt

Larghetto (♩ = 60)

deciso

Soprano (S):
19 20 21
mf mp f

Lyrics (Soprano):
și iar - ba cru - dă stoar - să de sub bru - mă
Sunt al ei

3.a. b. c. d.

The image shows a handwritten musical score for three parts, labeled 3.a, b, c, and d. The score is written on three staves. The first staff is marked 'Larghetto (♩ = 58-60)' and 'solo'. The second staff is marked 'pensieroso' and 'mp'. The third staff is marked 'Andante (♩ = 66)' and 'mf'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations in parentheses and circles, possibly indicating specific performance techniques or phrasing. The lyrics 'Din trea ră-ză-ri' are written below the third staff.

Aici trebuie observate cu atenție, interpretate în context și realizate prin cânt de către dirijor și simultan gestic, în sinteză, toate aceste indicații, într-un **model sonor** care arată un **concept personal de interpretare**:

- tempourile corecte (*Larghetto*, *Andante*, *Larghetto*, *A tempo*, *rubato* etc.) și relația dintre ele (care va influența mult caracterul, expresia fiecărei fraze), în funcție de capacitatea rezultatului sonor de a avea timpul necesar pentru a forma imaginile sugerate, dar nici prea lent, încât ideile muzicale să nu se mai lege;
- planurile dinamice (nuanțele – *mp*, *p*, *mf*, realizând intențiile notate prin semne iconice de *cresc.* și *decresc.*), arătând un cânt viu;
- articulația (*legato*, *portamento* – *pesante*, *deciso* – către *non-legato* ș.a.m.d.), realizată de către tot corul conștient din punct de vedere tehnic, element care unifică, dă forță și expresivitate cântului colectiv;
- frazarea (în exemplul de mai sus apar *respirații* și *cezuri* care articulează frazele), dând naștere unui cânt clar, ușor de urmărit în logica înălțurii motivelor muzicale;

- urmărirea accentuării expresive a textului (se vede mai sus analiza prozodică cu silabe accentuate și neaccentuate);
- caracterul sugerat prin indicații de expresie (introducere – liric, *pensieroso*, A – dinamic, *dolce*, B – ludic, *sereno*, *concitato*, Rama interioară – ezitant, sugestiv, *concitato*, *indeciso*, *declamando*, asemenea adierii capricioase de vânt etc).
- urmărirea indicațiilor termenilor agogici (*poco accelerando*, *calando*, *rit*, *a tempo*).

2.8. Structura sintaxei muzicale

Aceasta presupune conștientizarea desfășurărilor sintactice (*monodie*, *monodie cu ison*, *omofonie*, *polifonie*, *monodie acompaniată omofon*, *eterofonie*, *antifonie* și proporția dintre ele). La repetiția cu corul putem deja lucra numai melodia principală sau numai acompaniamentul, putem cere reliefarea capetelor tematice sau estomparea anumitor planuri mai puțin importante.

În această lucrare, Introducerea este monodie cu ison, A-ul fraza 1 – omofonie, fraza 2 – eterofonie și fraza 3 – omofonie, B-ul fraza 1 – antifonie (responsorial) monodie – omofonie, fraza 2 – polifonie liberă, Rama interioară eterofonie și omofonie în cadență, B-ul variat melodie acompaniată omofon etc.

Odată conștientizate aceste elemente, știm ce planuri melodico-ritmice dorim să reliefăm și pe care să le estompăm în imaginea sonoră, solicitând corului intenții pertinente, clare, pe care coriștii vor dori să le realizeze.

2.9. Descoperirea tempoului și expresivitatea gesticii

Se realizează prin cântul repetat și conducerea imaginară și efectivă a corului, gestică sugerând preaplinul sufletesc al dirijorului, care „aude interior” lucrarea și o redă în funcție de zona hermeneutică, (de înțeles muzical) în care se situează, dar și în funcție de posibilitățile corului. Acesta trebuie însă să fie cooptat și motivat, prin argumente muzicale, în a-și da tot concursul pentru realizarea cântului, așa cum îl relevă dirijorul, surmontând dificultățile tehnice.

Aici, de pildă, una din aceste esențe „hermeneutice” este dată de seducția privirii în și printre faldurile toamnei, pentru a descoperi ce

este esențial în legătura dintre om și pământul natal (maturitatea spirituală, analogie cu fructul copt) în concretul ce induce sentimentul trăit prin filtrarea amintirilor.

Lucrarea nu putea primi o astfel de înveșmântare în afara „legănării oligocordice”. Compozitorul trimite astfel la ideea permanenței, a dăinuirii în acest spațiu, cu implicațiile poetice ce decurg din **improvizatorismul** unei **melopee** rezultate din **intonațiile vorbirii**, **cvasicântate**, dedusă din muzicalitatea îngemănării silabice, a **contopirii vocalelor și consoanelor**, ce conduc în finalul lucrării la acel „om” care poate fi subînțeles ca o rezonanță a **mantrei „om”**, prin vibrația ce se deschide impresionant într-o singură mișcare melodică, minimală (de la *re* minor la *Re* major).

Ideea de natal transcende înțelesul convențional și trece în acea zonă a intimității omului cu spațiul său spiritual românesc, care se universalizează către o zonă spirituală umană, de factură mundană.

2.10. Stabilirea vocalității

În vederea repetiției și concertului trebuie imaginat în special atacul moale, dar precis, în cadrul începuturilor pe consoane și a atacului moale pe suflu în cadrul începuturilor pe vocale:

- atac moale, dar precis: *Din tren..., și iarba..., Sunt al ei..., Ars încet...*

- atac pe suflu: Introducere, Rama interioară, B – atac pe vocala *A, Al ei...-*.

- atac dur: *Și al vântului, De prin văile...*

Ambitusul vocilor:

S solo $\text{F}\sharp$ $\text{F}\sharp$ // - sunet de pasaj
în nuanță mare *f*,
la care se ajunge treptat

A solo C // registru mediu
sonoritate, de piept

T solo $\text{F}\sharp$ $\text{F}\sharp$ // - sunet de pasaj
se atacă direct,
plan dinamic *f*



Remarcăm atingerea unei profunzimi interioare deosebite, în această lucrare.

2.11. Proprietăți stilistice

Remarcăm folosirea unor **stileme** în lucrările *Colinda de țară*, *Suita Cuvinte și strigături*, *Poemul Slavă Ție Doamne*, lucrarea de virtuositate corală *Brâul grâului*:

- existența unor insule improvizatorice în care se evadează din timp și se revine. Din acest punct de vedere, gândirea sa componistică se dovedește a fi politemporală, dându-i interpretului posibilitatea să scoată la iveală pluridimensionalitatea timpului muzical. Omul nu trăiește într-un singur plan temporal, ci rememorează stări și cultivă speranța prin proiectele și așteptările viitoare. Omul este astfel zugrăvit în lucrările acestui compozitor mai veridic, mai complex, total, el însuși, împreună cu temerile, convingerile, angoasele, bucuriile și împlinirile sale, mai sensibil, dar cu atât mai puternic.

- relația între ornamentele melodice și pilonii melodici constitutivi este una de permanentă metamorfozare, prin care se explorează spațiul sonor și se oferă deschidere către creația interpretativă. Muzica acestui compozitor suportă foarte multe lecturi valabile, rămânând în același timp vie și expresivă.

- unitatea muzicii în toate aceste coruri stă în relația dintre monodie și înveșmântarea eterofonico-omofonică, în deseale „epuizări”, subțieri ale imaginii sonore la esența monodică intonată în registrul acut, de regulă, de către sopran, ca o culminație a lucrării. De asemenea, proporția extrem de bine echilibrată între monodie, omofonie, polifonie și eterofonie menține viu interesul ascultătorului.

- Tematica literară a versurilor înclină spre universul poetic al stărilor de meditație, pe care le conduce coerent, continuu, cursiv, neîntrerupt, ca pe un șuvoi melodic, către zone intime ale spiritului, creând permanent o punte între autohton-ancestral prin scări modale, oligocordii și sisteme ritmice balcanice și universal prin momentele de catharsis pe care le impune muzica sa, fie prin culminații melodice, frenezie ritmică, fie prin relații armonice abrupte, aspirând către zone spirituale rar atinse (de pildă în *Slavă ție Doamne – Do major – Si major – Mi b major, Sol major – La b major – Re b major – Fa major*).

- lucrările au în comun prezența predominantă a pulsației de pătrime și a doimilor ca sunete-durată, a dinamizării discursului prin triolette de optimi și prin anacruze de optimi, prezența psalmodiei (ca litanie sau recitativ), cu folosirea complexă a relației dintre tempouri și structura sintactică a discursului sonor. Este de remarcat maniera în care se reușește obținerea unor stări artistice deosebit de nuanțate, cu un limbaj muzical cvasitraditional, redus la elemente minimale, esențiale, combinate cu mare inventivitate, dublată de sobrietate, având o puternică notă de originalitate și modernism.

- scriitura vocal-corală imprimă corului satisfacția realizării unor imagini poetico-muzicale fără efort, constatând succesul de public a acestei muzici deosebit de inspirate, cu un mare potențial interpretativ.

VIII. *RELAȚIA TEXT VORBIT – TEXT CÂNTAT; ACCENTELE TONIC ȘI LOGIC ÎN VORBIRE ȘI ÎN CÂNT*

1. Tipuri de accent

Accentul este intensificarea pe moment a unui sunet din contextul ritmic, melodic sau armonic, urmat de diminuarea intensității acestuia.

Accentele textului vorbit au un pronunțat caracter muzical, dând naștere la o curbă a intonației sau melodia vorbirii.

În muzica cu text trebuie găsite corespondențele dintre melodia vorbirii și culminațiile melodice, climax sau accent expresiv.

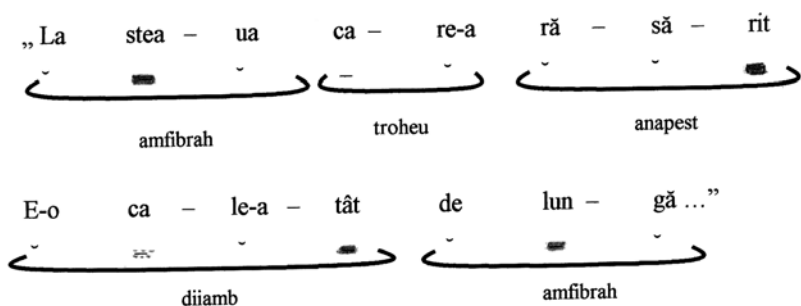
Accentul tonic este silaba accentuată a unui cuvânt. În limba română, orice cuvânt are o singură silabă accentuată.

Accentul expresiv se află în cuvântul din frază cu expresivitatea cea mai mare. Se mai numește *emfasis* sau *climax*, atunci când coincide cu accentul expresiv muzical. Din punct de vedere lingvistic acest accent se mai numește și *logic*, în recitare fiind cuvântul-cheie, care suportă intensificarea sau lungirea unor silabe, întărirea lui printr-o curbă ascendentă a intensității intonației vorbirii sau prin culminația frazei.

2. Analiza textului vorbit

Din teoretizarea formulelor prozodice bi-, tri-, tetrasilabice etc., reiese că un vers poate avea o anume structură ritmică a cuvintelor (se știe că în limba română cuvintele au un singur *accent tonic* – o singură silabă accentuată).

Percepem deci, numărul firesc de accente din cuvinte fie că citim, fie că pronunțăm, fie că ascultăm recitarea acestor versuri:



Percepem însă și norma versului, metrul, tiparul metric, în cazul de față acesta fiind compus din patru picioare metrice iambice – tetrametru iambic.

˘ – / ˘ – / ˘ – / ˘ – /

Se naște în acest moment ambiguitatea recitării artistice, cu privire la rolul preponderent al accentelor firești în dauna metrului, sau invers, rol pe care nu îl vom atribui în realitate niciunuia.

Iată de ce se naște ideea unui *ritm al recitării*, ritm rezultat, altul decât cel al prozodiei firești a cuvintelor și altul decât metrul, dar care le sintetizează pe ambele, după importanța dată de *principiul activ al construcției artistice*. În funcție de acesta, cele două afecte – cel dat de metru (care este predominant jucăuș, vioi în cazul troheului sau trist, liric, elegiac în cel al iambului etc.) și cel dat de ritmul prozodic firesc al cuvintelor și de starea indusă de ele – vor intra în *contradicție afectivă*. Această senzație de disociere, contradicție între ele, va oferi baza ritmului poeziei. El va crea două *efecte antitetice*, creând astfel o *tensiune a energiei nervoase* ce va fi descărcată prin *catharsisul* care le va încheia.

Astfel, ritmul iambic este un ritm ascendent din punct de vedere al mișcării (Mihai Eminescu spune „iambii suitori”), dată fiind importanța mai mare a valorii a doua care deschide spre continuare.

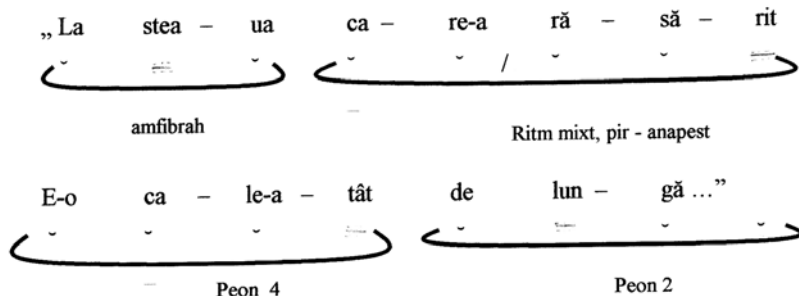
Din punct de vedere al afectului produs de succesiunea acestor celule ritmice vom observa inducerea unei stări lirice, de permanentă tendință către ceva care întârzie să apară. O succesiune de ritmuri trohaice induce însă o stare de veselie, cu efect tonic. Tot astfel, orice

sucesiune de ritmuri își are un corespondent afectiv. În raport cu ritmul divers al sistemului tonic, cu accentuația eterogenă a cuvântului în rostire firească, se vor naște două afecte. Cu cât vor fi mai diferite – până la opoziție – cu atât se va crea mai multă tensiune afectivă, nervoasă, iar împăcarea lor va fi însoțită de o emoție mai mare – catharsisul – care are loc prin coincidența lor la un moment dat.

Pronunția noastră păstrează accentuarea firească a cuvintelor, ceea ce atrage destul de frecvent abaterea versului de la schema metrică.

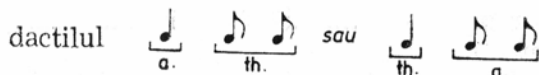
Necesitatea unei astfel de delimitări are la origine următorul fapt: cuvintele din vorbirea noastră opun rezistență măsurii, care vrea să le așeze în vers.

Propunem un model de recitare, după schema rezultantă de mai jos. În realitate însă, vom avea o ierarhizare nouă a silabelor accentuate, care sunt tari (subliniate) și slabe (subliniate intermitent):



„De remarcat că, atât mișcarea de efort cât și cea de relaxare (arsis și thesis) acționau la cei vechi fără a influența, pe plan structural, ritmul respectiv; de aceea, orice ritm muzical – indiferent de structură – putea începe fie prin thesis (ritm tetic), fie prin arsis (ritm pretetic).”⁵⁵

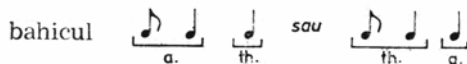
— un ritm de raport simplu (1 : 1)



— un ritm de raport dublu (2 : 1)

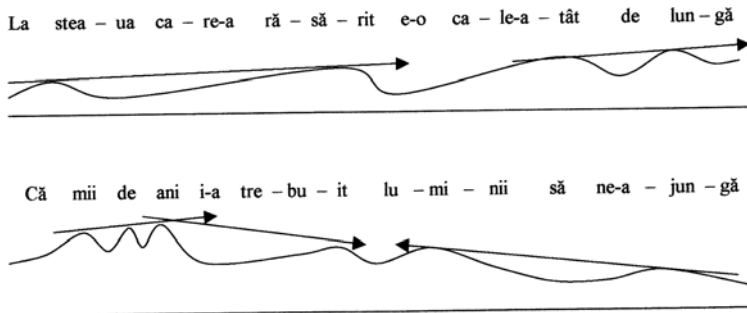


— un ritm de raport hemiolic (3 : 2)



Această împărțire binară a podiilor, chiar dacă sunt de valori ternare sau mai mari, se aplică și pe măsuri, următorul nivel de integrare al podiilor.

Cu siguranță acesta era efectul (și nu cauza) recitării pe ritmica ansamblului de abateri de la sistemul tonic, ca și de la sistemul metric al podiilor. Ia naștere astfel o nouă schemă ritmică, ce va fi norma expresiei propriie revelării adevărului. Cum? Prin conștientizarea și stăpânirea principiului de construcție guvernat de contradicția afectivă a planurilor și de contradicția internă a înțelesului imaginilor poetice; din aceste două surse vine percepția esto-psihologică cu tensionalitatea și emoția artistică.



În sens general muzical, ritmul reprezintă „evoluția în timp și succedarea organizată pe plan superior – creator, estetic, emoțional – a sunetelor în opera muzicală de artă”.⁵⁶

Acest capitol deschide o problemă ce poate fi reluată din poziția subiectivă a oricărui interpret. Important este ca dirijorul să conștientizeze noțiuni elementare de recitare artistică și să aplice relaționării cu muzica principiile unei redări poetice juste, expresive și, mai ales, bine argumentate.

NOTE ȘI REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

¹ Vechii șamani adunau în jurul lor cântul colectiv al comunității ce asista la incantații și îl susțineau prin ritmicitatea scandării anumitor formule ce induceau transa.

² Tisias și Pindar, mari poeți ai Antichității grecești au fost și dirijori. Tisias a primit investitura de „mare maestru al cântului coral” (Stesikhor); (Cf. D.D. Botez, *Tratat de cânt și dirijat coral* vol. II, Editura Institutului de cercetări etnologice și dialectologice, București 1985, p. 4).

³ La romani, cei care își câștigau existența practicând muzica, dansul, poezia, erau desconsiderați ca trăind din meserii servile; (Cf. Caton, în D. D. Botez, *op. cit.*, p. 4).

⁴ Cf. Petru Andriesei, *Arta conducerii muzicale*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2003, p. 27.

⁵ Cheironomia desemnează folosirea mâinilor în conducerea muzicii corale prin: indicarea desenului melodic, a înălțimilor, a ritmicii, prin diferite poziții-simbol ale mâinii, degetelor, falangelor, pumnului, cotului.

⁶ Note din *Curs de dirijat orchestră* al maestrului Constantin Bugeanu (1916-1998), dirijor și fenomenolog român.

⁷ Cf. Ovidiu Victor Drăgan, *Studiu analitic aplicativ al partiturii, din perspectivă dirijorală* (teză de doctorat), București, 2005, „Elementele de conducere a orchestrei (ansamblului) sunt trei:

- modalitatea de **a anticipa**, **de a preveni** ansamblul, cu un timp înainte ca muzica să fie auzită efectiv, atât gestic, cât și mental. Sonoritatea se formează în auzul interior, în plan mental, înainte ca aceasta să se audă în orchestră. Ansamblul va fi astfel capabil să vibreze „la unison” cu dirijorul, simțind prin corelare cinetică intențiile acestuia, pentru că între cor și dirijor se naște acea „unitate de conștiințe”, acea vibrație colectivă, determinată de mișcările dirijorului în conformitate cu ceea ce trebuie să se audă.

- modalitatea de **a orienta cântul** în timpul execuției, către culminațiile frazelor, motivelor, prin capacitatea dirijorului de **a fraza**, astfel încât să exprime plastic, convingător, cu ajutorul ansamblului, configurația diferitelor câmpuri cinetice și colorația afectivă melodic-armonică. Acestea reies din structurarea cântului colectiv; din modelarea fluxului sonor după profilul creștere – culminație – descreștere, din care una din extreme poate lipsi (mijlocul niciodată, altfel cântul nu ar mai fi articulat, ci inform).

- modalitatea de **a conduce**, de a comanda, de a determina ansamblul să urmeze intențiile dirijorului, pe calea transferului psihologic, prin degajare de fluid energetic, și nu prin convingeri individuale, explicative, verbale, conștiente, care vor rămâne astfel în plan secund.

Astfel, pornind de la predominanța uneia dintre aceste trei fațete ale conducerii, concluzionăm că există în general trei mari categorii de dirijori:

1. Tipul dirijorului care **anticipează**, în virtutea exercitării unei puternice reprezentări auditive este reprezentativ stilul dirijoral al lui Felix Mendelssohn-Bartoldy.

„Gestica, mimica, privirea, toate erau folosite și combinate în scopul unei conduceri a muzicii prin anticipare și prevenire. În schimb, lăsa muzica să se desfășoare de la sine atunci când intervenția sa nu mai era necesară, pentru ca imediat ce simțea sau intuia că ar fi cazul, să o reia.”

„Modul discret și nepretențios, pe care el îl stăpânea cu ușurință și cu ajutorul căruia readucea în memorie, prin mimică, prin mișcări ale capului și mâinii, nuanțele dinainte convenite ale redării, siguranța relaxată cu care în timpul repetițiilor generale și al concertelor, lăsa bagheta îndată ce secțiuni mai mari, cu mișcare constantă, curgeau de la sine, ascultând cu o expresie luminoasă, care îl înfrumuseța într-un mod cu totul particular, ca și când ar fi vrut să spună. Acum merge bine și fără mine, până când anticipa că ar fi iarăși necesar să o folosească – totul era plin de amabilitate și admirație.” (Cf. Petru Andriesei, *Gestul dirijorului de orchestră – de la semn la semnificație* – teză de doctorat, Universitatea de Muzică București, 2003, p. 246).

„O caracteristică a stilului interpretativ a lui Felix Mendelssohn-Bartoldy era preferința sa pentru tempourile mișcate, foarte vii, chiar exagerate uneori, concepție pe care căuta să o însușească și elevilor săi. Hans von Büllow amintea după mulți ani, că Felix Mendelssohn-Bartoldy își îndemna permanent elevii să cânte „mereu viu, tot timpul [cât] înainte” [nur flott, frisch, immer vorwärts!]” (apud Petru Andriesei, *op. cit.*, p. 146).

Propun să îl numim dirijorul de tip „galant” sau „spiritual”, care pare că „se prefacă” că dirijează, în realitate făcând *ansamblul* să interpreteze.

Acest tip de dirijor arată gestic numai esențialul. Pare că răspunde mai degrabă la întrebarea: „Unde **nu** este nevoie de dirijor în partitură?”

Idealul său este să facă efort cât mai puțin, iar ansamblul cât mai mult; gesturile sale au un randament foarte mare și o amplitudine foarte mică, uneori insesizabilă.

Privește lucrarea cu „un ochi de compozitor”, gândind *formal*, pe secțiuni mari, anticipând mult.

Privindu-l, se naște senzația clară că „împinge” discursul muzical, că îl face să reiasă de la instrumentiști.

Dirijori care se încadrează în aceeași categorie: Charles Münch, Felix Mendelssohn-Bartoldy, Leonard Bernstein.

2. Tipul dirijorului care **orientează** cântul colectiv, frazează, („totul cântă”), articulează discursul sonor, redând plastic, expresiv toate laturile imaginii sonore (ritm, melodie, armonie) – reprezentativ este stilul dirijoral al lui Richard Wagner.

„Ceea ce înainte se constituia în forme unice, închise, de sine stătătoare, bine definite, a devenit acum (la Beethoven), cel puțin în privința motivelor principale, forme opuse, diverse, (contrastante, opuse), care se înconjoară, întrepătrund și completează una pe cealaltă, legate prin multiple interacțiuni. Natural că acest lucru trebuie să fie exprimat și în modul de expunere, mai ales în acele amănunte dintre care de cea mai mare delicatețe este tempoul, căci el prin desfășurarea sa, pune în evidență însăși esența țesăturii tematice.” (Hans von Büllow, *Ausgewählte as Schriften* 1911, apud Petru Andriesei, *op. cit.*, p. 209).

„În ceea ce privește conducerea tempoului în lucrările aparținând compozitorilor clasicismului muzical, opiniile sale trebuiau judecate cu foarte multă circumspecție, întrucât aplicarea teoriei wagneriene în mod automat, fără discernământ, duce la depășirea conceptelor stilistice care stau la baza lor, având drept rezultat o „romantizare” excesivă. (Ibidem)

Propun să îl numim dirijorul de tip „romantic” sau „expresiv”, care interpretează împreună cu ansamblul, dirijând „în sunet” sau „în muzică”.

Acest tip de dirijor arată gestic totuși, cu un gest rotund, moale, într-un mod echilibrat.

Idealul său este să aibă o conducere elastică a tempoului, în conformitate cu drama muzicală, desprins din teoria afectelor și din înțelegerea corectă a melosului, singurul care indică și intercondiționează tempoul.

Privește lucrarea atât la nivel general, cât și în detaliu.

Dirijori care se încadrează în aceeași categorie: Carl Maria von Weber, Richard Wagner, Arthur Nikish, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan.

3. Tipul dirijorului care **conduce**, în virtutea exercitării unei puternice *voințe*, care construiește cântul colectiv în baza unei precizii a construcției ritmice și care ordonează imaginea sonoră pe configurații delimitate clar, asemenea unui comandant, configurări distinse prin efectul spectaculozității nuanțelor - reprezentativ stilul dirijoral al lui Gaspare Spontini.

Piano executat de către întreaga masă [de orchestranți], suna precum *pianissimo*-ul unui cvartet, iar *forte*-le depășea și cel mai puternic tunet. Între acest piano și forte, se mișcau *crescendo*-urile și *decrecendo*-urile nemaîntâlnite ale lui Spontini.”(Ovidiu Drăgan, *op.cit.*)

„*Forte*-le precum un uragan, *piano* ca un vâl, *crescendo* la care ochii se deschideau fără să vrei, *decrecendo* până la un efect de fermecătoare mătuire, sforzando – trezind și morții.” (*Ibidem*)

Propun să îl numim dirijorul „precis” sau „autoritar”, care conduce efectiv, având tendința de a controla totul, cu multe gesturi, preluând din sarcina ansamblului.

Acest tip de dirijor arată totul – nu întotdeauna este posibil. Pare că răspunde mai degrabă la întrebarea: „Unde **este** nevoie de dirijor în partitură?”

Idealul său este perfecționismul formal în redarea „topografică” a partiturii și în folosirea întregii palete a sonorității orchestrale.

Privește lucrarea atât în ansamblu, cât, mai ales, în detaliu.

Privindu-l, se naște senzația clară că „trage” ansamblul după el, că își impune varianta interpretativă.

Dirijori care se încadrează în această categorie sunt: Hector Berlioz, Pierre Boulez, Leopold Stokowski, Arturo Toscanini, Sergiu Celibidache.

Dirijorii realizează cu toții triada acțiunilor anticipării, orientării și conducerii în timpul dirijatului. Fiecare însă se exprimă predominant pe una din aceste coordonate”. (*Ibidem*)

⁸ „Structurile formale și ritmice au o mare pondere în clarificarea structurală a lucrării. Ele țin de partea de știință, partea fizică de analiză a fenomenului de cunoaștere. Este însă necesară o maturare psihologică a piesei, care va da în final produsul unui sunet îmbrăcat afectiv, viu, simțit „visceral”, cu toată ființa dirijorului. Atunci apare bucuria unui sunet izbutit, dar și multă suferință atunci când el întârzie să se nască. Pot fi cauze obiective, dar este cert că, lăsat atât cât este necesar în fața oricărui ansamblu, un dirijor va reuși într-o mare măsură să își impună propriul sunet, reflectat de propria personalitate și putere de transmitere. Cât de repede va reuși să facă aceasta ține de calitatea ansamblului, profesională și umană.”

(Cf. Adriana Drăgan, *Aspecte mistice în stabilirea conceptului interpretativ dirijoral* – teză de doctorat, București 2005, p. 27);

„[...] Bucuria celui ce cântă poate fi asemănată cu o bucurie poate chiar egoistă și care, prin ritmicitatea ei repetitivă, poate friza un anumit balans dansant care descătușează și alte energii, cum ar fi cea sexuală. Depășirea acestor bucurii imediate, trezite și vehiculate de sunet, și prin sunet, se face prin exorcizarea lor, odată cu consumarea energiei necesare actului artistic, prin catharsis-ul artistic, fenomen la care participă de această dată toți enoriașii ce sunt cuprinși de fiorul extatic al respectivei muzici.” (*Ibidem*, p. 122).

„[...] Partea de generozitate, de dăruire a muzicii începe din partea dirijorului, atunci când realizează că el trebuie să dirijeze nu pentru bucuria personală, ci pentru a celor pe care îi face să cânte și a celor care ascultă muzica lui.” (*Ibidem*, p. 140).

„[...] Dacă Sergiu Celibidache spune că o bună abordare muzicală se face atunci când ai uitat totul, se referă cu siguranță la puritatea apropierei de o lucrare, chiar dirijată de mai multe ori, în sensul anulării tuturor experiențelor anterioare, trăirea lucrării nefăcându-se din memorie, ci cu proșpețime, cu bucuria și emoția unei permanente prime întâlniri. Din acest punct de vedere purificarea muzicală trebuie înțeleasă ca o cunoaștere a rigorilor stilistice prin experiența vie a trăirii lucrării. Cu simțurile deschise la maxim, epurate de orice considerații exterioare trăirii sunetului și a textului lucrării, se exersează natura psihologică a puterii de evocare a sonorității. Se traversează cu această ocazie o etapă de așezare, înțeleasă muzical ca exersare a acestei forțe de exprimare a sonorității, putere de natură psihologică, în vederea îmbunătățirii, optimizării efectului artistic al acesteia.” (*Ibidem*, p. 155).

⁹ Aceasta nu implică relația de autocrație impusă din partea dirijorului, ci de conlucrare individ – colectiv, bazată pe o succesiune de propuneri și realizări din partea corului, printr-un climat care stimulează creativitatea, specific activităților muzical-artistice. Dirijorul poate convinge numai prin garantarea în fața corului a obținerii rapide, cu eficiență, simplu și fără un efort deosebit de concentrare din partea ansamblului, a fiorului artistic.

„Între dirijor și cor nu se naște o relație de autocrație, ci, dimpotrivă, de conlucrare în slujba conturării unei ființe vii – opera artistică – sau a unei lumi care are legile ei, pe care corul adoră să simtă că o descopere el însuși sub mâna dirijorului, „prin propriile puteri”, și nu prin învățare sau repetiții prelungite. Din acel moment dirijorul aproape că nu va mai face efortul de a interpreta propriu-zis, ci doar de a declanșa (incita) și superviza procesul nașterii unei viziuni ce reiese din entuziasmul coriștilor.

Rezultatul va fi cu atât mai bun, mai autentic, mai verificat, cu cât dirijorul constată în ce măsură, sub mâna lui, colegii au gândit la fel. Spun colegii pentru că un cor astfel alcătuit are deja în componența lui muzicieni și nu numai voci, muzicieni care vibrează, trăiesc, interpretează la unison cu dirijorul și nu sunt niște simple mijloace de expresie sonoră sub bagheta lui.

Rezultatul sonor va fi cu atât mai bun, cu cât lucrarea este rezultatul eforturilor de înțelegere susținute nu de un singur om – dirijorul, ci de toți membrii ansamblului. Dirijorul va trebui doar să știe a declanșa, supraveghea, întreține și orienta această stare de lucruri, această atitudine și se va trezi în posesia unei puteri miraculoase, magice, multiplicată la scară de către coriștii din fața lui, cu un dublu impact asupra ascultătorului: (1) contaminarea empatică a acestei trăiri, (2) vibrația puternică, de netăgăduit a autenticului, expus în toată splendoarea lui.” (*Ibidem*, p. 155).

¹⁰ Expriarea aparține prof. univ. Petre Crăciun, dirijor și profesor al celor doi autori ai acestui curs, în perioada studiilor la Universitatea Națională de Muzică din București.

¹¹ Cf. Richard Strauss, compozitor și dirijor austriac (München, 11 iunie 1864; Garmisch-Partenkirchen, 8 septembrie 1949) care a propus cu spirit și de la înălțimea unei vaste experiențe de dirijor de operă și de repertoriu simfonic, binecunoscutele sale „Zece reguli de aur pentru albumul tânărului dirijor”, pe care le reproducem în continuare (traducerea autorilor):

„Amintește-ți că faci muzică nu pentru a te amuza pe tine însuși, ci pentru a-ți delecta auditoriul.

Nu ar trebui să transpiri când dirijezi: numai auditoriul trebuie să se încălzească.

Dirijează „Salomeea și Elektra” ca și cum ar fi Mendelssohn, Muzica Zânelor.

Niciodată să nu te uiți încurajator la alamă (instrumentele de suflat din alamă), cu excepția unei scurte priviri pentru a da o intrare importantă.

Dar nu pierde din vedere niciodată cornii și lemnele (instrumentele de suflat din lemn). Dacă nu îi mai poți auzi, ei sunt totuși prea tare.

Dacă apreciezi că alama (suflătorii la instrumentele de suflat din alamă) suflă acum destul de tare, redu-i cu o nuanță sau două.

Nu este de ajuns ca tu însuși să auzi fiecare cuvânt pe care îl cântă solistul. Tu oricum ar trebui să știi ce trebuie să auzi. Auditoriul este cel care trebuie să-l urmărească fără efort. Dacă ei nu vor înțelege cuvintele, vor adormi.

Acompaniază întotdeauna un solist astfel încât să poată cânta fără efort.

Când crezi că ai atins limita unui prestissimo, dublează pasul (se poate interpreta ca dublarea vitezei prin trecerea în tactare concentrată, „in uno” sau „in una batutta”).

Dacă vei urma aceste reguli cu grijă, cu talentele tale rafinate și cu multă îndemânare, vei fi întotdeauna îndrăgit de ascultătorii tăi.”

¹² „Dirijorul emite proiectul și energetica desfășurării unei lucrări, dar energia pe care o emite trebuie să sconteze din capul locului pe o replică a energiei colective a ansamblului. În aceste condiții, dirijorul este „administrator” energiei colective.” (Cf. Ovidiu Victor Drăgan, *op. cit.*)

„Orchestra trebuie să știe că este condusă, dar și că intențiile ei sunt valoroase – rezultă din această atitudine de încredere în acțiunile ei, dezinvoltură, inițiativă, bucuria de a cânta (împreună), iar pentru dirijor dozarea energiei pentru a anticipa următoarele acțiuni.

În acest sens, există două nivele de echilibru:

1) între gestică și gândire; dacă gestică este prea amplă, prea elaborată „fură” din concentrarea mentală, îngustând, apropiind orizontul anticipării;

2) între dirijor și orchestră; dacă gestul emitent nu împarte cu orchestra energia co-creației, a coparticipării în actul creației, amintindu-le că dirijorul este un membru al ansamblului (cel mai important pe calea spre adevăr, dar care nu trebuie însă să uite că orchestra poate cânta destul de bine și singură) orchestra se va mulțumi cu un rol cvasipasiv, așteptând totul numai din partea energiei emitente a dirijorului; dacă dirijorul va împărți cu orchestra sarcinile, el luându-și rolul „omului de atac” pentru toate începuturile din lucrare, aceasta îl va urma, dornică să creeze de pe poziții cvasiegale cu talentul și priceperea ei, contribuind cu propria ei energie emitentă, care trebuie doar bine „investită” (dozată și canalizată) de către conducătorul ei. Deci, dirijorul trebuie să fie „cel ce gândește” și orchestra „cea care simte și execută” (*Ibidem*).

¹³ Exprimarea sintetică, dar sugestivă, aparține dirijorului de renume mondial Nicolai Malko (1883 – 1961) referitor la concepția auzului interior (numită generic „ureche”) în procesul citirii partiturii (numită generic „ochi”) și formării unei sonorități interioare (numită generic „minte”, cu sensul de „model sonor mental”, ce se aude efectiv, la propriu, în momentul citirii unei lucrări). „Mâna” este exponentul exteriorizării intențiilor dirijorale formate în urma citirii, descifrării partiturii.

¹⁴ „Minte” numește generic formarea unui model sonor mental ca sinteză între citirea partiturii („ochi”) și transformarea semnelor grafice ale notelor, în sunete, în sonorități („ureche”).

¹⁵ Dincolo de toate celelalte calități ale personalității, dirijorul trebuie să aibă puterea de a convinge colectivul în legătură cu aspectele muzicale, organizatorice sau pedagogice (chiar contrar părerii unanime a ansamblului). Ansamblul este contaminat de forța convingerilor dirijorului. Dirijorul nu se descurajează, ci convinge prin adevărul convingerilor sale.

¹⁶ Ion Vicol; Zeno Vancea; Alexandru Tiberiu și Ion Marian, *Dirijorul de cor*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, p. 18.

¹⁷ Actul dirijoral – act muzical al devenirii spre transcendență – este deci un act de echilibru dinamic între intenția descoperită prin studiul individual, prin analiză, și inducerea în colectiv a dispoziției creatoare de atitudini sonore, prin entuziasm ca echilibru între împărtășirea și impunerea unei stări, trăiri afective, care provoacă acel improvizatorism interpretativ, sursă a sunetului viu, membrii oricărui ansamblu muzical apreciind infinit mai mult dirijorii care stabilesc o relație cu toți odată și cu fiecare, prin provocarea atitudinilor creatoare în ansamblu, decât pe cei care construiesc configurații prea complexe de idei, care blochează comunicarea emoției artistice, făcându-i astfel să dirijeze numai pentru sine; dirijorul „nu interpretează”, ci îi face pe ceilalți să interpreteze. Dar acest lucru nu este posibil dacă dirijorul nu stabilește cel mai determinant aspect al actului dirijoral: echilibrul între luciditatea actului și profunzimea emoției (între rațiune și afect, între minte și inimă), dirijorul trebuind „să plângă cu lacrimi izvorâte din creier”.

Carl Gustav Jung spune despre relația specifică dintre conștient și inconștient: „*Astfel ajungem la o concluzie paradoxală, anume că, nu există conținut conștient care să nu fie într-un anume fel și inconștient. Poate de asemenea, nici nu există un psihism inconștient care să nu fie în același timp și conștient.*”¹⁷

Renumitul psiholog elvețian distinge două dimensiuni ale inconștientului:

- **inconștientul individual** – cuprinde acele conținuturi care devin inconștiente datorită scăderii intensității lor și care au fost uitate ori reprimite de conștiință, la care se adaugă impresiile organelor de simț care nu au atins niciodată intensitatea necesară pentru a deveni conștiente.

- **inconștientul colectiv** este constituit din conținuturi universale și constante ca fenomenalitate. În acest strat adânc al psihicului, găsim formele apriorice, înnăscute, ale intuiției, pe care Jung le numește *arhetipuri*. Dacă supraindividual există, atunci tot ce este tradus în limbajul-imagine ar trebui depersonalizat și dacă acest conținut devine conștient, el va apărea *sub speciei eternitatis*.

În *Ființarea omului în lume*, Maurice Merleau-Ponty descrie raportul nostru cu lumea ca pe o înclinație către incertitudine (ambiguitatea) ca mister originar, inexplicabil în sine, dar care conține rațiunea explicativă a tot ce există.

Actul de gândire, de reflecție umană trebuie să penduleze între contemplare și acțiune.

contemplare – domeniul obscurității primordiale, al pre-reflexivului, al preconștientului, al pasivului, dar care întemeiază ceea ce este superior, conștient și fundamentează gândirea obiectivă;

acțiune – intenționalitatea în forma unității indefinite și deschise a subiectului cu obiectul, capacitate de *proiecție* și *transcendere*;

percepție – capătă un rol de „focar creator al lumii artistice sau religioase. Fiecare dintre noi suntem exprimați în aceste lumi în măsura în care avem posibilitatea de a ne depăși, printr-un act de transcendență imanentă.”¹⁷ (Ovidiu Victor Drăgan, *op.cit.*)

Sub forma lui cea mai înaltă, actul artistic muzical va lua naștere ca atare atunci când interpretul consideră succesiunea de structuri și configurații sonore din unghiul universalității, transformând **contingentul** în **necesar** și **nonsensul** în **sens**.

Conform reconsiderărilor psihologiei inconștientului, în inconștient se află și el reprezintă misterioasa *sursă a creativității, imaginației, evoluției și dezvoltării* și tot el este fundalul identificării primare *subiect – obiect*.

După W. Bion, inconștientul fiind mai vechi decât omul, constituie adevărarea noastră, care trebuie prin noi să se intersecteze cu complementul său, adevărarea noastră a celuilalt, singura variantă pe care omul o are fiind descoperirea adevărului.

Prin orice traducere, (ideea de triunghi semiotic; muzica însăși este o traducere a experienței spirituale originare neverbalizabile) cunoașterea procedează la o falsificare a adevărării noastre, cunoașterea neconținând adevărul, ci absorbind întreaga energie a gândirii pentru a putea menține adevărul acestei minciuni, disimulări.

Minciuna are nevoie de un gânditor (traducător); adevărul nu.

Conform lui Bion, adevărul este o experiență plenară, el este negândit și negândibil; ele este „**adeverirea noastră**”. Transcendența care ia naștere prin trăirea experienței ca transformare în *adeverire a noastră* constituie, de fapt, o cunoaștere de sine. În astfel de momente plenare, susține Bion, sunt anulate pre-concepțiile, pasiunile, dorințele și memoria.

Iată cum înțelege Sergiu Celibidache aceste noțiuni:

„Așadar, prima grijă ce trebuie să o ai făcând muzică este să uiți totul. Cum progresează piesa? Habar nu am. Să vedem cum continuă. Dacă încă nu ai depășit stadiul frumuseții muzicii, încă nu știi nimic despre muzică. Muzica nu este frumoasă. Ea este și frumoasă, desigur, însă frumusețea nu e decât momeala. Muzica este adevărată.”

„Arta este făcută pentru om. Esența supremă a artei este libertatea. Cu toate că pleacă de la un hedonism al senzațiilor, în final este vorba de o transcendere a lor. În literatura europeană primul care a spus-o a fost Schiller.”

Adevărul ca supremă libertate este descoperit ca o experiență a unității, pe care se presupune că omul a avut-o cândva, ca perspectivă cosmică a integrării în Divinitate.

„Individualizarea constă prin urmare în refracția prismatică a emanațiilor venite de la această Divinitate interioară și este cunoscută în formă de vârfuluri spirituale, științifice și estetice.”

¹⁸ „Muzica se joacă perpetuu între sunetul fizic și reflexia subiectivărilor noastre. De aceea, o caracteristică a misticii muzicale este necesitatea participării la actul muzical (dinăuntru) fie el interpretativ, fie componistic, act cu totul diferit de cel al observării (din afară) de către public. Motivele, temele, entitățile muzicale se identifică, se așază, călătoresc transformându-se, sunt desființate și reconstruite cu un uimitor grad de complexitate, în momentul în care le interpretăm împrumutând din forța și energia lor și hrânindu-le, la rândul nostru, cu energie spirituală. Unii scriitori au caracterizat „jocul” muzicii ca pe o oglindă a sinelui (sau a sufletului). Dar această aventură, această experimentare nu este statică, ci sinele se transformă mereu și, atâta timp cât durează muzica, noi suntem reconstituiți în diferite forme în fiecare moment; împreună, muzica și noi înșine evoluăm, ne mișcăm, devenim. Astfel, muzica nu este doar o „oglină a sinelui”, ci un adevărat sistem interactiv de comunicare între muzician și interiorul său (sinele său), mijlocit de nevoia sa de exprimare esențializată în materia sonoră, în prelungirea impulsului original, permanent, al evoluției spirituale.

Odată cu contopirea contrariilor în unitate, jocul misterios al muzicii cu ambiguitatea care zace adânc în unitate se concretizează într-o simbioză, ciclul închis între cele mai intime niveluri ale simțirii noastre și noi înșine; aceștia sunt factorii care aduc muzica în domeniul transcendent și mistic. Această armonie, în cel mai larg sens, pe care compozitorii și scriitorii o atribuie marii muzici, transcende ambiguitatea profundă a muzicii. Uniunea

contrastelor subiectiv – obiectiv, eu – alții, a știu – a fi, a cunoaște – a iubi și toate celelalte noțiuni opozitorii, este cucerită în muzică fără ca măcar un gând discursiv, noțiune sau cuvânt să intervină.

Interpretarea unei lucrări muzicale din punctul de vedere al unui dirijor de cor va trebui să fie caracterizată de non-dualitatea unor trăiri ca dorința de afirmare, furia, teama, iubirea, speranța, în manifestarea cărora nu se strecoară nici un dubiu.

Mistica prezintă distincția unei duble direcții: un aspect teoretic, al doctrinei prin care se relevă mai mult ordinea unei lumi, conceptul de cosmogonie în sensul a ceea ce numim generic cunoaștere; un aspect practic al principiilor și metodei facilitării uniunii harice cu Divinitatea printr-o asceză spirituală, experiența propriu-zisă a transcendenței, a depășirii de sine către un absolut care dă sens existenței lumii în sensul a ceea ce numim generic iubire, dragoste.” (Cf. Adriana Drăgan, *op.cit.*)

¹⁹ „Interpretul trebuie să fi trăit și el, măcar ca experiență, taina momentului în care compozitorul materializează o trăire profundă în structuri sonore. Sergiu Celibidache spune la un moment dat că a simțit nevoia să compună numai pentru a își *„menține spontaneitatea”* răspunsului la sunet).

Prima condiție a acestuia este *aptitudinea naturală*, ulterior cultivată prin *introducerea în subconștient a experienței sonore*, a contemplării sonorității, a lumii senzațiilor sonore. *Imperiul sunetelor* este dominat de legea armoniei, adică de *știința abstractă a combinării sunetelor între ele*.

„Este materia ale cărei nenumărate nuanțe ale înălțimii, timbrului sau intensității sunt expresia adecvată și naturală a nenumăratelor nuanțe pe care le poate îmbrăca emoția pură, sentimentul însuși, independent de cauzele care îl explică, de circumstanțele particulare care îl caracterizează”.

Subconștientul muzicianului, în care au fost înglobate paternuri ale *imaginilor sonore*, îl determină să răspundă muzical la *stimuli afectivi*; biografiile marilor compozitori abundă în dovezi de acest fel.

Théodule Ribot ne spune că pentru Mozart, de pildă, totul lua în chip natural o formă melodică și ritmată, în timpul călătoriilor imaginația înflăcăându-se la vederea unui peisaj, în fuga trăsurii; el fredona ore întregi melodii fugitive. Beethoven, în plimbările sale pe câmpuri, proceda la fel;

„Spre a evita o inutilă enumerare, mă mărginesc să transcriu declarația pe care un muzician mi-a făcut-o spontan:

„Îmi este peste putință să-mi închipui un moment oarecare din existența mea în care să nu aud muzică. În principiu, ea se află în tot ce văd, simt, îmi imaginez...”

A doua condiție constă în *tendința spontană de a traduce totul în forme muzicale*, de a exprima evenimentele exterioare și interioare în limbajul sunetelor (noi nu admitem muzica vidă din punct de vedere psihic), de a transforma totul în dispoziții afective, în stări *simțite* care se materializează imediat și se dezvoltă într-un veșmânt sonor.

Schumann, care la vârsta de opt ani schița portrete muzicale, trasând prin diverse întorsături melodice și ritmuri variate nuanțele morale sau aspectele fizice ale camarazilor săi, scrie mai târziu:

„*Mă simt afectat de tot ceea ce se petrece în lume: oameni, politică, literatură, iar aceasta își află manifestarea în afară sub formă de muzică; tot ceea ce epoca îmi oferă remarcabil, trebuie să exprim în formă muzicală*”.

(Schumann, în Th. Ribot, *op. cit.*)

A treia condiție constă în predominanța stărilor desemnate cu numele generic de sentimente privind *acțiuni obiective*. Varietatea de imaginație de care ne ocupăm aici este însă, prin definiție, *subiectivă*. Se comunică o transformare de evenimente exterioare în fenomene emoționale interioare, cu posibilitatea de a fi exprimate într-o formă definit conceptuală ca o varietate de afecte.

Altfel spus, spre deosebire de imaginația senzorială, care își are sursele în afară, imaginația afectivă își are sursa în interior. Marca sa proprie constă în faptul că este o transformare de evenimente exterioare în fenomene emoționale, cu posibilitatea de a fi exprimate într-o formă convenabilă, definită conceptual.

Deci, calitatea fundamentală a acestei condiții este un anumit *temperament* care predomină în această „traducere”. Nu este indiferent dacă compozitorul resimte aceleași acțiuni (ca, de exemplu, legănarea valurilor mării) cu expansivitatea lui Nicolai Rimski-Korsakov sau cu interioritatea lui Claude Debussy.

Aici „forma convenabilă” care presupune un anumit temperament este neîndoios traducerea unor pasiuni prin predicatul unei acțiuni muzicale, a unei trăiri cinetice (dinamice) a realității sonore. (Cf. Ovidiu Victor Drăgan, *op. cit.*)

²⁰ Partitura este pentru muzician o grafie complexă de la care pleacă în demersul său artistic, *punct de plecare și punct terminus* al fidelității față de gândul componistic.

În principiu, reprezintă o sumă de instrumente, așezate pe *grupe și familii*, după criterii *timbrale, registrale, de construcție, istorice* și după rolul fiecăruia în imaginea sonoră (după funcția sa în sintaxa sonoră – *melodie, funcție armonică*,

funcție *ritmică* etc), astfel încât să ofere o citire cât mai ușoară a acestora și o urmărire care să faciliteze crearea modelului sonor mental.

Putem reține o definiție dată partiturii:

PARTITURĂ (*ital. partitura; franc. partition; germ. Partitur; engl. score*). *Text muzical care cuprinde pe plan grafic indicațiile necesare fiecărui instrument sau grup instrumental, ca și fiecărei voci sau grup vocal dintr-un ansamblu, în vederea configurării imaginii sonore caracteristice dorite de compozitor.* D. Bughici, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, București, 1978.

Termenul definește însă un aspect foarte important pentru profilul practic, specific dirijoral al conceptului de partitură, și anume *împărțirea, parcelarea ritmului în măsuri*, cu ajutorul liniilor verticale (bara de măsură) care traversează unul sau mai multe portative muzicale ce se cântă simultan. Etimologic, termenul *score* vine din engleza veche – *scoru* însemnând *incizie*, coincide cu sensul conceptului de *partitură* preluat din terminologia limbilor romanice care trimit la același concept de *împărțire* (din lat. *partitura cancellata* – „zăbrelită”, „îngrădită cu gratii”), în măsuri, prin *barele de măsură* ce traversează toate portativele unui sistem.

Barele de măsură delimitau spațiul de pe portativ, aflat între două accente de intensitate egală. Ele puteau traversa integral *toate portativele sistemului*, sau doar spațiul dintre portative, pentru a lăsa libertatea accentuării în funcție de cuvânt – muzica vremii era predominant corală.

Barele de măsură erau dispuse *isometric, isocron* (apărând la intervale egale de timp) sau apărând neregulat (în *metru alternativ, măsuri mixte*), dar *simultan* în același metru pe tot sistemul; exemple există încă din sec. XVI – XVII.

Către 1600, în locul vechilor raporturi de durată cantitativă, notele primesc, sub influența dansului, accente calitative cu pondere diferită, urmând locul lor în măsură.

Măsura este unitatea metrică regulată pe care muzica o umple cu un debit ritmic neregulat.

[...] *Bara de măsură care în secolul XVI servea la ordonarea partiturii capătă o semnificație metrică (precedând accentul), pe care o va păstra până la începutul secolului XX.*

²¹ Sonorității partidei sunt impuse direct de către dirijor și în măsură mai mare partidei corale, decât unui singur corist, intențiile interpretative. O partidă corală poate fi considerată ca începând de la cel puțin 2 coriști.

²² Despre procesul reprezentării. „Imaginea sonoră este reprezentarea temporalității muzicii, dată de relațiile între configurațiile sonore ce se

concretizează în curgerea lor în plan mintal, ca o impresie fără imagini, plină de viață atunci când este analizată fenomenologic.”

„[...] imaginea sonoră, [...] este alcătuită nu din suprapunerea unor voci (căci ea poate fi foarte bine o monodie), ci din suprapunerea unor planuri sonore. Monodia însăși poate fi constituită din două, trei sau chiar mai multe planuri, dacă ne gândim la posibilitățile armoniei figurate și la conducerea unei polifonii latente. Dar fiecare din planurile melodico-ritmice rămân codificate la rândul lor, din punct de vedere fenomenologic. Inițial are loc numai o inventariere a elementelor care compun imaginea sonoră.”

Definiție (2); Imaginea sonoră este imaginarea și reprezentarea lucidă, specific muzicală, a unei simultaneități de caractere și energii sonore, date în autonomia formei și în heteronomia reflectării afectiv-subiective a acesteia de către subiect (dirijor-interpret), resimțite ca expresie rezultantă cinetic-sonoră într-o impresie fără imagine.” (Cf. O. Drăgan, *op.cit.*)

„[...] Se poate considera că orice creație artistică pornește de la stări emoționale mai mult sau mai puțin difuze, dar întotdeauna de origine afectivă. Treptele percepției sale sunt definite însă de:

– *imaginație*; „...ceea ce imaginăm nu ia în mod obligatoriu o formă concretă și poate rămâne în stadiul virtualității.” (I. Stravinski)

– *inspirație*; „Orice emoție presupune la început un fel de apetit, de senzație premergătoare descoperirii [...] ce însoțește intuirea unei necunoscute deja știute, dar încă neinteligibile, care nu va fi definită decât prin efortul unei tehnici vigilente.” (I. Stravinski)

Scopul analizei este, pentru dirijor, cunoașterea puternicei coeziuni de ordin organic a formelor, ce rezultă din prelucrarea câtorva motive. Astfel, din repetarea și variația unor structuri ce derivă morfologic unele din altele (unitate în varietate și varietate în unitate) sesizăm forțele intrinseci ale unor motive, care se dispun într-o mișcare vie, cu propriile ei legi, date de concatenarea motivelor cu opusul lor dinamic, creând unități de prezență.

Comparația se face între unități de structură în cadrul unei singure lucrări, între două lucrări sau între o lucrare și un model abstract. Acțiunea centrală analitică este deci testul identității și evaluarea diferențelor pe grade de similaritate. „Prin compararea conținutului diferitelor motive putem afla cum se nasc formele muzicale.” (Cf. O. Drăgan, *op.cit.*)

²³ Termenul de *sonoritate globală* aparține maestrului Petre Crăciun.

²⁴ „Mișcarea unei structuri este deci o sinteză între timp și spațiu, acesta din urmă fiind activat numai în curgere temporală (în afara timpului nu există sunet).

Avantajul dirijorului, ca subiect psihologic, este că poate reproduce în gândirea lui esențialul structurii muzicale din punct de vedere dirijoral: mișcarea reală. În calitate de subiect care reflectă atribute ale acestei acțiuni, el are o poziție intențională față de aceasta, având liberul arbitru și corespondența, în intimitate, între propria percepție a acțiunii și reacțiile sale psihoafective.

Dirijorul poate urmări mișcarea în trei modalități:

- desfășurarea ei sonoră sub forma unei succesiuni de concepte ale unei logici statice, în care sunt receptate doar simple prezențe, apariții succesive. De exemplu, delimitarea frazelor în motive, ireductibile din punct de vedere cinetic, prin incizii și cadențe;

- desfășurarea ei în gândire urmărește mișcarea vie, propriu-zisă. Se adaugă expresia ce rezultă din integrarea sensurilor ascendent (conceptul deschiderii către continuare – întrebarea, antecedentul, avântul mișcării) și descendent (conceptul închiderii continuării – răspunsul, consecventul, repaosul mișcării) prin integrarea lor în configurații arhetipale, la niveluri din ce în ce mai cuprinzătoare, sub formă de arbore;

- desfășurarea mișcării muzicale prin mișcare corporală; ea dă un analogon, o modalitate de înlocuire a unei gândiri intenționale printr-o obiectivare în gest. Mișcarea corporală ne servește ca suport al gândirii, vine odată cu gândirea, dar se concretizează în acțiune reală, ca intenție gestică.

În partitură „vedem mișcarea reală”, ca atunci când „citim printre rânduri”. Ea nu este notată și nu este nici sesizată decât în momentul în care gândim (intuim, descoperim) o mișcare prin propria gândire, reflecție.

Vedem (percepem, simțim) deci o mișcare care se desfășoară în propria gândire, când gândirea s-a adaptat la modul acesta de mișcare!

Acest lucru se întâmplă atunci când imaginarea auditivă a succesiunii structurilor sonore se identifică în continuitate și coerență cu acțiunea actului muzical.

Și acest mod de mișcare se bazează pe o mișcare care stabilește o normă a mișcării, o ierarhizare prin tact. Tactul nu este pur și simplu numai o reproducere, ci este și o valoare logică.

În tact nu se reproduce numai praxisul operației, logica mișcării, ci și raportul dintre subiect și mișcarea reală (mișcarea de gândire).

Astfel, se dezvăluie o energetică a mișcării care are respirațiile ei. Dirijorul nu mai urmărește sunete în sintaxa muzicală, ci prezențe tematice într-o sintaxă superioară.” (*Ibidem*)

„Definiție. Mișcarea este acțiunea continuă și coerentă de expunere a sensului unităților cinetice (formativizarea – determinare a logicii statice),

sesizată de un subiect (dirijorul) prin raportarea lui la universul muzical încrîptat în partitură.

Mișcarea muzicală expresivă este o emisie energetică determinată de logica dialectică a concatenării structurilor, ce se substituie lumii exterioare (care nici ea nu poate fi înțeleasă fără un subiect care să o reflecte) printr-o desfășurare fluentă, asumată afectiv de către un subiect (dirijorul).

La primul nivel, rațiunea determină acest raport SUBIECT – LUME ÎN MIȘCARE, numai când se descoperă de ce alege o variantă și nu alta, din multitudinea variantelor posibile.

Dificultatea constă nu în a sesiza un sens sau altul, nu în a face incizii sau a cadențe acolo unde mulți ar face-o, ci în a putea găsi motivația alegerii. Cu alte cuvinte, dirijorul intuiește că unitățile cinetice se dispun formal într-un anumit fel (în arhetipuri de mișcare de tip ab, aab, abb) și constituie conștient actul interpretativ într-o coeziune logică. Nu este o logică bazată pe cuvânt și judecăți, ci judecăți asupra acțiunilor.” (*Ibidem*)

²⁵ Impostarea este găsirea punctului de rezonanță unde vocea este auzită la capacitatea ei maximă, cu efort minim.

²⁶ *Definiție. Pulsația* este acel concept abstract intențional și totodată concret, energetico-cinetic, care poate fi intuit (descoperit) și probat ca organic (unic și unitar) prin incluziunea mișcării într-o succesiune de impulsuri-marcaje, care își impune cu necesitate ordinea prin nevoia de transcendere a mișcării sonore (de la intențiile curbilor vâilor de tensiune către intenționalitatea hermeneutică, de înțeles). (*Ibidem*, p. 404).

Această transcendere se face printr-o prezență continuă, coerentă și fluentă, concretizată de la primul până la ultimul sunet al lucrării prin suplețea periodicității bătailor dirijorale incluse acestei ordini.

Prin descoperirea și probarea pulsației se motivează și se argumentează creația interpretativă dirijorală și prezentarea vie a lucrării muzicale.

„Continuitatea sunetului și fluctuațiile de tempo reprezintă baza întregii determinări a mișcării în muzică, mai ales când este dezvoltată atât de logic cum a făcut-o Beethoven în partea a III-a a Simfoniei a IX-a. (*Ibidem*).

Acest concept poate fi intuit de unii dirijori foarte talentați, în ciuda lipsei unei analize foarte detaliate, dar care au o afinitate cu anumite stiluri muzicale și, mai ales, au un dar natural de a imprima o pulsație sigură, stabilă ansamblului.

Pulsația poate fi descoperită în urma probării repetate a melosului în suplețea tactării, astfel încât să se găsească acea pulsație care este valabilă nu numai pentru o parte a simfoniei, ci pentru toată simfonia respectivă, în

virtutea „legii raporturilor reciproce”. Astfel, toate părțile unei simfonii se raportează la o unitate de tactare față de care părțile își iau tempourile proporțional. Acest lucru asigură și unitatea pulsației.” (*Ibidem*, p. 405).

²⁷ *Balansul* – echilibrul coeziunii verticale a sentimentului ritmic; a cânta o poliritmie, o suprapunere de mai multe linii ritmico-melodice, astfel încât să existe senzația unei sonorități închegate, a unei imagini sonore unitare, dar și elastice, maleabile, în care toate ritmurile să se audă pregnant, arată o calitate care dă valoarea imediată a unui dirijor ce „simte orchestra”.

Conducerea dirijorală trebuie să urmărească patru calități ale discursului muzical sonor, calități care sunt, de fapt, efecte ale activării acelei „ascultări” reciproce a membrilor ansamblului, în partidă, între partide și în unitatea întregului, activare care depinde de modul de abordare a orchestrei de către fiecare dirijor în parte.

Iată care sunt aceste patru calități ale imaginii sonore:

– densitatea să fie cea cerută de efectul tempoului (nici greoaie, nici superfluă) planurile ritmico-melodice să fie distincte, diferite, să se audă în totală transparență, fiecare desfășurare ritmic-pulsatorică să fie suplă, elastică, plastică, vie, pe orizontală imaginea sonoră rezultantă să fie caracterizată de continuitate, fluentă și coerentă (logică), permanent anticipată de dirijor (*Ibidem*, p. 513).

²⁸ Termenul aparține maestrului D.D. Botez, dirijor de cor, profesor și creator de școală dirijorală.

²⁹ Cf. Elizabeth Scott, *Your Guide to Stress Management*, About.com's Guide to Stress Management, <http://stress.about.com/od/stressmanagement-glossary/g/Eustress.htm>

³⁰ Cel care ar fi mai degrabă în poziția de „a încuraja” este coristul care stă jos, asupra căruia nu sunt ațintiți decât ochii dirijorului (și nici aceștia în permanență) și care știe deja ce are de făcut. Totuși, cu experiența momentului și cu autostăpânire, dirijorul îl va folosi în avantajul propriu. Ca avantaj psihologic asupra colectivului, dirijorul căruia i se citește în ochi siguranța și care este în poziția de a încuraja corul capătă un credit imediat din partea colaboratorilor săi, care i se supun, spunându-și: „...dacă ne încurajează înseamnă că știe ce ne-a pregătit, așa că vom fim atenți să îi realizăm intențiile. Precis ele ne vor solicita; ne dorim să fim la înălțimea așteptărilor lui!...” Această atitudine face parte din micile „trucuri” psihologice de captare a atenției și stăpânire a unui colectiv.

³¹ Unii dirijori de cor practică în concerte sistemul foarte discret și elegant de a numi 2, 3 coriști, care să îngâne încă de la aplauzele piesei anterioare tonul (după camerton sau diapazon) fiecare pentru partea de ansamblu în mijlocul căreia se află. Tonul este intonat „mut” (cu gura închisă) de către tot corul, pregătind atacul în deplină siguranță, a piesei ce urmează.

³² Energia sunetului

Presupune conturarea aspectelor: a) atacul, amorsarea sunetului; b) susținerea energiei sunetului; c) voința de sunet, motivația psihică a vibrației sonore.

a) atacul, amorsarea sunetului; în funcție de imaginea sonoră, atacul aduce și noțiunea de energie a sunetului.

Atunci când sunetul este destul de tensionat în nuanță mare sau foarte mare și nu se mai poate uza de aceste elemente, se poate obține prin scandarea lui un plus de energie. În acest caz, atacul repetat devine noul parametru, ceea ce aduce o polifonie latentă a zgomotului prin ierarhizarea lui dincolo de energia sunetului.

Cele patru tipuri de atac vocal își vor găsi corespondentul instrumental:

Vocal	Instrumental
-atac moale, pe suflu, în nuanțe mici: iese întâi aerul abia apoi antrenând și corzile vocale în vibrație	- vibrato înainte de a pune coarda în vibrație prin frecare cu arcușul, eventual sul tasto
- atac precis, nuanțe mici și medii, consoane sau vocale cu ușor atac de glotă	- atac cu arcușul de pe coardă; « cu punct de coardă »
- atac dur, prin mărirea presiunii aerului și ieșirea lui explozivă cu atac de glotă	- atac cu « punct de coardă » și prin mărirea presiunii arcușului pe coardă
- atac aspirat, pe vocale în nuanțe mari și foarte mari, tempouri repezi ; ca model se ia <i>h</i> -ul aspirat din «Halleluja»	- atac cu arcușul din aer – nuanțe mari, accent sau corzi duble

b) susținerea energiei sunetului; volumul, grosimea, penetranța, suplețea sunt valori ce caracterizează vocile și prin extensia ce o presupune vocalizarea cântului la instrument vor constitui principalii parametri ai sunetului vocal-instrumental.

c) voința de sunet, motivația psihică a vibrației sonore. Principalul parametru al energiei sunetului este voința de sunet. Atunci când emitentul este motivat printr-o trăire intensă, sunetul ce rezultă este deja o formă de energie, și nu numai o vibrație, reușind ca în aceeași nuanță și cu aceeași

culoare un sunet să emoționeze profund, în timp ce altul poate părea șters, gol, nefiresc, sau neinteresant, chiar obositor, supărător, nemotivat fiind.

„Muzica nu este demonstrare, nu este comunicare, ci este identificare cu lumea, cu mișcarea lumii.”, iată un punct de vedere care dă unitate evoluției pe plan istoric. (C. Bujeanu, în O. Drăgan, *op.cit.*)

Sunetul, zgomotul se constituie din vibrații de natură energetică (de exemplu la trâmbițatul de Sfântul Gheorghe pentru alungarea spiritelor malefice, toaca, clopotul bisericii, toba șamanului în societățile primitive, cu rol de intrare în transă, incantația, funcția exorcistică a strigăturilor etc.), fiind elemente premergătoare acestui drum evolutiv.

³³ Din repetițiile maestrului Marin Constantin la pupitrul Corului Național de Cameră Madrigal.

³⁴ *Frottola*, etimologic derivă din it. *frotta* – grup, mulțime. Piesă corală de factură polifonă, pentru 3-4 voci, uneori cu acompaniament instrumental, cu caracter liric, dar și dinamic, antrenant, optimist, cântată la carnaval, spectacole, diferite sărbători. Tematica este dominată de subiectele de dragoste. Textul strofic (it. *stanza* – cameră, cu sensul de vers ce alterna cu un *refren* sau *ripresa*, intonat de „cor” sau de tutti) a influențat structura melodiei: *abba* și *cdecdda* sau *cdecdeea*. Melodia este în general de mod major, cu ritmică simplă, pregnantă, cu intonații de inspirație populară, ușor de reținut. Este cunoscută și răspândită în a doua jum. a sec. XV și începutul sec. XVI. Se apropie ca gen de *madrigal*, *villanella* și *baladă*.

³⁵ Cupletul este o parte a unui cântec pe care se cântă toate strofele sau secțiunea rondoului care nu se repetă, spre deosebire de refren, cu care acesta alternează.

³⁶ *Ballata* (it. *ballate*, din it. *ballare* – a dansa), ca gen coral, este o piesă cântată și dansată, specifică secolelor XIII și XIV. Structura ei era strofă (*stanza* – cântată de solist) și refrenul (*ripresa* – cântat de către ansamblu sau cor). În secolele XVI, XVII se dezvoltă polifonic, cu două tendințe: (1) spre desfășurarea unei alternanțe de *recitative* și *melodie* cu *formă liberă*, cu conținut *epico-dramatic*; (2) spre *genul sintetic* al *cântecului* și *dansului*, numit *frottola*, cu o desfășurare eminentemente *omofonă*.

³⁷ Madrigalul spiritual avea versuri mai degrabă religioase decât laice (profane). El s-a dezvoltat la sfârșitul Renașterii, în Barocul timpuriu. (În istoria muzicii europene există următoarele perioade stilistice: Muzică medievală sec. V – XIV; Renaștere sec. XV – XVII; Baroc sec. XVII – prima

jumătate a sec. XVIII; Clasicism sec. XVIII – XIX; Romantism sec. XIX; Muzica sec. XX și Muzică contemporană, după anul 2000).

³⁸ Gérard Denizeau, *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, Editura Meridiane, p. 59.

³⁹ *Ibidem*, p. 60.

⁴⁰ În vechea muzică polifonică tenorul este vocea care cântă *cantus firmus* – melodia coralului gregorian de bază, pe care se construia motetul.

⁴¹ Gérard Denizeau, *op. cit.*, p. 79.

⁴² Erdmann Neumeister (1671 – 1756), poet, pastor, teolog, reformator al textelor cantatelor; aceasta constă în impunerea textului narativ în arii, recitative, duete și coruri. Apare ca un urmaș al stilului monodic, înlocuind madrigalele din secolul XVI.

⁴³ De pildă, *Orlando di Lasso (Lassus)* a compus motete pe tema găsirii lui Iisus în templu, învierea lui Lazăr, nunta din Cana Galileei, vestea venirii lui Iisus și Iisus pe drum spre Emmaus. Aceste motete erau înrudite ca text, muzica prefigurând avântul monodiei în emanciparea ariei.

⁴⁴ Sergiu Celibidache în Viorel Cosma, *Sergiu Celibidache – Concertul de adio*, Editura ARC 2000, București 1998, p. 164.

⁴⁵ „*Prin asumarea experienței spirituale originare a compozitorului în propria sensibilitate, dirijorul va realiza **noul**, transcenderea acesteia către o zonă nedefinibilă, a **spiritualității universale**, dar care este în același timp concretizată în re-crearea lucrării, mai întâi în propriul mental iar apoi în transferul asupra colectivului.*”

„[...] Dirijorul care se prezintă în fața orchestrei sau a corului înainte de a-și fi studiat minuțios partitura și de a-și fi realizat pregătirea teoretică, se află în situația unui actor venind pe scenă fără să-și fi **citit** și **înțeles** replicile dinainte. El va repeta cuvintele de pe prompter în mod automat, înțelegând doar mai târziu **sensul** lor, atunci când ele deja s-au auzit, fără un control conștient. Este adevărat că după ce o experiență considerabilă a intrat în subconștient devenind o a doua natură, dar acest lucru, nefiind monitorizat conștient, nu poate să dea soluții general valabile (situație caracteristică și pentru dirijorii care citesc foarte bine la prima vedere numai un anumit tip de muzică).

Talentul este foarte important în această ecuație, absolut indispensabil, dar, nefiind supravegheat conștient, el se arată a fi capricios și

necontrolabil. Înțeles ca o sumă de aptitudini, înclinații **înnăscute** într-un anumit domeniu, ca o capacitate deosebită **înnăscută**, talentul are o mare pondere în cazul unui solist, care ajunge să nu conștientizeze în totalitate ceea ce interpretează (bazându-se însă pe o tehnică **dobândită**). Dar în cazul unui solist, nu există intermediar între proiecția sa anticipatorie și realizare. În cazul unui dirijor, studiul predominant autodidact (profesorul de dirijat poate doar îndruma studiul) talentul presupune și **capacități dobândite** de a pune în valoare aptitudinile înnăscute, nu numai ale lui, dar și ale întregului colectiv. Această capacitate ia naștere din bagajul de cunoștințe acumulate prin **conștientizarea datelor propriului talent**. Numai așa va ști să pună în valoare și calitățile celorlalți.

Astfel, din sinteza **aproprierii esențelor talentului** (personal și colectiv) și a deprinderii **controlului conștient** al acestuia se naște conceptul de **muzicalitate**.

Mai mult, pentru dirijor, efortul însușirii unei lucrări înseamnă, dincolo de asimilarea notelor, descoperirea acelor **esențe ale inspirației compozitorului** (cauze **apriorice**) de la care plecând mereu în interpretare, să se ajungă totdeauna la **efecte psihologice** comune cu cele virtuale ale compozitorului (din moment ce s-a plecat de la cauze comune).

În cazul studiului dirijoral, **subiectul** este cel care cunoaște **obiectul** și această cunoaștere poate fi făcută numai prin **constituirea subiectului** ca unitate a sintezei între datele apriorice descoperite în obiect și datele a posteriori percepute în urma experienței obiectului. **Subiectul cunoscător** (dirijorul) este cel care cunoaște lucrarea muzicală codificată în partitură, prin descoperirea **experienței spirituale** pe care a avut-o compozitorul și prin refacerea ei – **obiectul**.” (Cf. Ovidiu Drăgan, *op. cit.*, p. 64).

⁴⁶ *Dicționar de filozofie*, Editura Politică, București, 1978, p. 584.

⁴⁷ După prof. univ. Petre Crăciun, *Curs de dirijat cor academic*, 1996 – 1997.

⁴⁸ După dirijorul și fenomenologul Constantin Bugeanu, *Curs particular de dirijat orchestră*, înregistrat pe casete audio, 1996 – 1997.

⁴⁹ Dirijorul Claudio Abado, din reportaj muzical, difuzat de canalul de televiziune Mezzo.

⁵⁰ **Actul dirijoral** este deci un **act de echilibru dinamic** între **intenția** descoperită în studiul individual, prin analiză, și **inducerea în colectiv a dispoziției creatoare de atitudini sonore**, prin **entuziasm** ca echilibru între

împărtășirea și impunerea unei stări, trăiri afective, care provoacă acel improvizatorism interpretativ, sursă a sunetului viu. Membrii oricărui ansamblu muzical apreciază înfinit mai mult dirijorii care stabilesc o relație cu toți odată și cu fiecare, prin provocarea atitudinilor creatoare în ansamblu, decât pe cei care construiesc configurații prea complexe de idei ce le blochează comunicarea emoției artistice, făcându-i astfel să dirijeze numai pentru sine; dirijorul „nu interpretează”, ci îi face pe ceilalți să interpreteze. Dar acest lucru nu este posibil dacă dirijorul nu stabilește cel mai determinant aspect al actului dirijoral: echilibrul între luciditatea actului și profunzimea emoției (între rațiune și afect, între minte și inimă), dirijorul trebuind „să plângă cu lacrimi izvorâte din creier”.

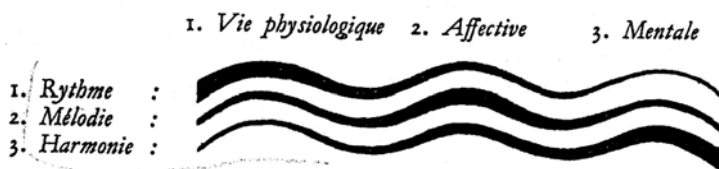
⁵¹ *De ce prin **particularizare, personalizare** se poate depăși un sistem? Pentru că, odată personalizat, un instrument devine mai puternic, o unealtă mai adaptată funcției sale originare. Omenirea a înregistrat un imens progres atunci când cuțitul de piatră, cu care până la un anumit moment lovea și rupea, acțiuni cu mare risipă de efort și cu eficiență minimă, a fost asimilat odată cu descoperirea fierului, cu conceptele înfinit mai eficiente de tăiere și străpungere, făcând posibile arta meșteșugărească, dar și războiul. În același sens, un sistem poate și trebuie să provoace asimilarea unor noi concepții creative, prin apropiere, prin înglobarea lui în subconștient ca mod propriu de cunoaștere a cunoașterii; astfel se statuează prin existența lui deopotrivă conștientă, dar și inconștientă, ideea de exteriorizare a muzicii ca echilibru între identificarea voinței originare a spiritului creator ca dat aprioric (anterior experienței atât la compozitor, dirijor, ansamblu, cât și la public) și asumarea creatoare a actului original de interpretare.*

Încercăm astfel să depășim percepția aceluia artist (necreator) care rătăcește în lume ca o „frunză în bătaia vântului”, la îndemâna exclusiv a capriciului inspirației divine ori a talentului, sau a (ne)creatorului intelectual, prea rațional, exacerbare a ego-ului, monstruozitate atât pentru artă cât și pentru societate. Personalizarea definește astfel echilibrul întruchipat în legitimarea actului dirijoral ca firesc al artei muzicale interpretative creatoare, ca exprimare personală, asumatoare a unor realități transcendente către care aspiră permanent prin moralitatea actului dirijoral.

⁵² *În România, această amplă aplicare a fenomenologiei constituie baza teoretizării și practicii pedagogice a școlii dirijorale inițiate și conduse de maestrul Constantin Bugeanu. Prin valoarea și numărul celor care astăzi duc mai departe școala dirijorală românească, se dovedește autenticitatea și*

eficiența acestor principii care au fertilizat tărâmul sonor și care, venind din zona filozofiei (domeniu abstract) reușește să confere intelectului specific muzical, valențele unui dialog cu compozitorul de pe poziții aproape egale, proba făcându-se prin rezultate incontestabile în practica muzicală interpretativ-dirijorală. Timpul muzical presupune deja existența relației intime între intenția compozitorului și structurile care o poartă ca mesaj al voinței resimțite ca energie pulsatorie, sintetizată cu sensul tensional al punctelor de greutate, de expresie ale motivelor, frazelor, perioadelor și secțiunilor, până la apariția unei linii tensionale care leagă vârfurile, culminațiile într-un raport cât mai apropiat de adevărul fenomenologic structural (ce decurge numai din structură).

53



Tabelul este reprodus din Edgar Willems, *Le Rythme musical*, Étude Psychologique, Paris 1954.

Ponderea interesului masei sonore pare a rămâne constant, ea transferându-se imediat către unul din straturile predominante (ritmic, melodic sau armonic). Considerăm masa sonoră ca fiind mai densă sau mai rarefiată, în funcție de intensificarea a două sau chiar a tuturor celor trei straturi în momentele de culminație, de criză a formei, de maximum de tensiune psihologică.

⁵⁴ Henk van Lijnschooten – *Grundlagen des Dirigierens und der Schulung von Blasorchester*, Verlag Obermayer GmbH, Buchloe, 1999, apud Daniel Vlad, *Orchestra de suflători*, teză de licență, Universitatea Spiru Haret, Facultatea de Muzică, București 2006.

⁵⁵ „În antichitatea elină cei doi termeni mai erau denumiți *arsis* prin *anabasis*, iar *thesis* prin *basis* (în limba greacă *anabasis* – ascensiune, ridicare și *basis* – bază)”; Victor Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, Editura muzicală, București, 1986, p. 605.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 566

BIBLIOGRAFIE

- *** – *Arta interpretării muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, București, 1960.
- *** – *Dictionnaire Encyclopedique*, Edition Larousse, Paris, 2001.
- *** – *Dicționar de filozofie*, Editura Politică, București, 1978.
- *** – *Revista Muzica*, nr. 1/2002, Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, București, 2002.
- Andreescu, Horia – *Arta dirijorală*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2005.
- Andriesei, Petru – *Gestul dirijorului de orchestră de la semn la semnificație*, Teză de doctorat, Universitatea de Muzică București, 2003.
- Bamberger, Carl – *The Conductor's Art*, Library of Congress Catalog Card Number: 65-15926.
- Bălan, George – *Muzica și lumea ideilor*, Editura Uniunii Compozitorilor, București, 1973.
- Bena, Augustin – *Curs practic de dirijat coral*, Editura Muzicală, București, 1968.
- Bentoiu, Pascal – *Imagine și sens*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1971.
- Blaga, Lucian – *Despre gândirea magică*, Editura Garamond, București, 1992.
- Botez, Dumitru – *Tratat de cânt și dirijat coral*, vol. I, II, Editura Institutului de cercetări etnologice și dialectologice, București, 1982, 1985.
- Brâncuși, Cristian – *Estetica muzicală în viziunea lui Dimitrie Cuclin*, Editura U. N. M. B., București, 2006.
- Brâncuși, Petre – *Istoria muzicii românești*, Editura Muzicală Uniunii Compozitorilor din R. S. R., București, 1969.
- Bugeanu, Constantin – *Curs de dirijat*, notițe personale, înregistrare audio.
- Celibidache, Sergiu – în Revista „*Musica Viva*”, ianuarie, 1984. Traducere de Ștefan Nicolae, Ateneu, Bacău, 21, nr. 3 (172) martie 1984.
- Cezar, Corneliu – *Sistemul analogic - „O imago mundi” - Spre o hermeneutică a muzicii*, teză de doctorat, București 1996.
- Chailley, Jacques – *40.000 de ani de muzică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1967.

- Ciobanu, Maia – *Textul muzical ca element al spectacolului coregrafic*, Modele de analiză, Editura Fundației România de Măine, București, 2003.
- Constantinescu, Grigore – *Madrigal sau magia sunetelor*, Editura didactică și pedagogică, R.A. – București, 1996.
- Cosma, Viorel – *Sergiu Celibidache – Concertul de adio*, Editura ARC 2000, București, 1998.
- Crăciun Petre – *Curs de Dirijat cor* (audiat), Universitatea Națională de Muzică, București.
- Cristescu, Octav – *Cântul*, Editura Muzicală, București, 1963.
- Dediu, Dan – *Radicalizare și guerrilla*, Universitatea de Muzică, București, 2000.
- Denizeau, Gerard – *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale (Spre o nouă istorie a muzicii)*, Editura Meridiane, București 2000.
- Dorizo, Alex. – *Vocea. Mecanisme, afecțiuni, corelații*, Editura Medicală, București, 1972.
- Drăgan, Adriana – *Aspecte mistice în stabilirea conceptului interpretativ dirijoral*, teză de doctorat, București, 2005.
- Drăgan, Ovidiu Victor – *Studiu analitic aplicativ al partiturii, din perspectivă dirijorală*, teza de doctorat, București, 2005.
- Gagea, Persida – *Curs de dirijat cor și ansamblu coral*, Editura Fundației România de Măine, București, 2001.
- Gârbea, Ștefan – *Fonoaudiologia (Fiziologia vocii vorbite și căutate)*, Editura Muzicală, București, 1967.
- Gâscă, Nicolae – *Arta dirijorală*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982.
- Giuleanu, Victor – *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986.
- Golea, Antoine și Vignal, Marc – Larousse, *Dicționar de mari muzicieni*, traducere de Oltea Șerban-Pârâu, Editura Univers enciclopedic, București 2000.
- Green, Elizabeth A.H. – Malko, Nicolai – *The conductor's score*, Ed. Prentice Hall, Inc. Engelwood Cliffs, U.S.A. 1985.
- Grosbayne, Benjamin – *Art of conducting* Hall, Inc, Engelwood Cliffs, U.S.A. 1985.
- Hersche, Jeanne – *Mirarea filozofică (Istoria filozofiei europene)*, Editura Humanitas, București, 1997.
- Hindemith, Paul – *Inițiere în compoziție vol. I – Partea teoretică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1967.
- Hindemith, Paul – *Inițiere în compoziție vol. I - Partea teoretică*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1967.
- Husserl, Edmund – *Meditații carteziene*, Editura Humanitas, București, 1994.
- Husson, Raoul – *Vocea cântată*, Editura Muzicală, București, 1968.

- Iliuț, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, Editura Muzicală a Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1995.
- Iliuț, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, Editura muzicală a compozitorilor și muzicologilor din România, București, 1995.
- Ionescu, Nae – *Teoria cunoaștinței metafizice*, volumul I, București 1928-1929.
- Iorgulescu, Adrian – *Timpul și comunicarea muzicală*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, București, 1991.
- Istratty, Ella și Smântânescu, Dan – *Convorbiri cu Dimitrie Cuclin*, Editura Muzicală, București 1985.
- Kondrashin, Kiril – *Mir dirijera*, Muzica, Leningrad 1976, traducere.
- Larousse – *Dicționar de mari muzicieni*, Univers enciclopedic, București.
- Lebrecht, Norman – *The maestro myth*, Ed. Carol Publishing Group, New York, 1991.
- Lemaître, Edmond (sous la direction de) – *Guide de la musique sacrée* (l'âge baroque), Edition Fayard, Collection *Les indispensables de la musique*, Paris, 1992.
- Liebert, Georges – *L'art du chef d'orchestre*, Ed. Hachette, Paris, 1988.
- Marin Constantin – *Arta construcției și interpretării corale*, *Tratat discografic*, Electrecord ELCD 148, 1995, București, Bd. Timișoara nr. 94, Casa de discuri Electrecord.
- Markevitch, Igor – *Edition encyclopedique des neuf symphonies de Beethoven*, Editions Van de Velde, Paris.
- Massin, Jean et Brigitte (sous la direction de) – *Histoire de la musique occidentale*, Edition Fayard, Collection *Les indispensables de la musique*, Paris, 1983.
- Michels, Ulrich – *Guide illustrée de la musique*, vol 1 et 2, Edition Fayard, Collection *Les indispensables de la musique*, Paris, 1988.
- Nemescu, Octavian – *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, București, 1983.
- Pogăceanu, Luminița – *Wittgenstein și arhitectonica muzicală a lumii*, în *Analysis and Metaphysics*, vol. 4, number 1 – octombrie, Editura Cartea Universitară, Press Bucharest, 2005.
- Popovici, Doru – *Muzica corală românească*, Editura Muzicală, București, 1966.
- Rîpă, Constatin – *Teoria superioară a muzicii*, Editura MediaMusica, vol. 1 și 2 Cluj Napoca, 2001.
- Schonberg, Harold – *Viețile marilor compozitori*, Editura Lider, București, 1997.
- Scurtuțescu, Dan – *Valoare și semnificație în muzică*. Studii și articole, p. 96, *Perspectivile creatoare ale actului dirijoral* – Convorbiri cu Constantin Bugeanu, Ararat 2001.
- Soreanu, Șerban Dimitrie – *Rigoare și inefabil*, Editura Universității Naționale de Muzică, București 2005.

- Stan, Sandina – *Tehnica vorbirii scenice*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972.
- Stravinski, Igor – *Poetica muzicală*, volumul II, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1967.
- Tranchefort, François Renée (sous la direction de) – *Guide de la musique sacrée* (de 1750 à nos jours), Edition Fayard, Collection *Les indispensables de la musique*, Paris, 1993.
- Vicol, Ion; Vancea, Zeno; Tiberiu, Alexandru; Marian, Ion – *Dirijorul de cor*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1955.