

CIPRIAN PARA

**RELAȚIA DIRIJORULUI
CU ANSAMBLUL MUZICAL**

Îndreptar pentru tineri dirijori

Referenți:

Prof.univ.dr. Elena Chircev

Conf.univ.dr. Ecaterina Banciu

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
PARA, CIPRIAN**

**Relația dirijorului cu ansamblul muzical :
îndreptar pentru tineri dirijori / Ciprian Para. - Ed. reviz. -
Cluj-Napoca : MediaMusica, 2015**

Bibliogr.

ISMN 979-0-9009867-4-0

ISBN 978-606-645-051-5

78.071.2

785.1

Ediția a II-a, revizuită

© Copyright, 2015, Editura MediaMusica

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



Media Musica Editura MediaMusica

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

tel. / fax 264 598 958

CUPRINS

INTRODUCERE	7
CAPITOLUL I Vocea umană și implicațiile ei în constituirea ansamblului coral.....	9
CE ESTE VOCEA?	9
SELECTAREA ȘI REPARTIZAREA VOCILOR	22
CAPITOLUL II Instrumentul muzical – premisă pentru apariția ansamblului instrumental.....	26
INSTRUMENTE DE COARDE CU ARCUS	28
INSTRUMENTE DE SUFLAT DIN LEMN	33
INSTRUMENTE DE SUFLAT DIN ALAMĂ	39
CAPITOLUL III Planul sonor și conturarea ideii de ansamblu	44
PLANUL SONOR.....	44
ANSAMBLUL MUZICAL.....	49
DISTRIBUȚIA PLANURILOR SONORE ÎN CADRUL DIFERITELOR TIPURI DE ANSAMBLU	54
CONCLUZII	63
BIBLIOGRAFIE	70

*„Năzuind să fie mai presus de toate Muzică, expresia
ancorează implicit în cea mai adâncă substanță sufletească
după cum orice expresie ațintită spre esențe umane nu poate să
nu fie pură și nobilă Muzică.”*

George Bălan

INTRODUCERE

Ideea prezentei lucrări s-a conturat treptat de-a lungul anilor, timp în care am încercat să ne însușim câte ceva din arta dirijatului.

Din practica noastră dirijorală am reținut necesitatea unor clarificări în ceea ce privește constituirea ansamblului muzical; atât vocal sau instrumental cât și vocal-instrumental. Dar aceste permanente dileme trebuiau depășite, ori aceasta nu era cu puțință numai printr-o temeinică documentare teoretică.

Lucrarea de față încearcă, înainte de toate, o posibilă sistematizare a noțiunii de ansamblu, privită de pe poziția pragmatică a unui dirijor. Toate considerațiile teoretice am încercat să le ordonăm după o logică ce ar vrea să răspundă acelei eficiențe practice la care ne-am referit.

Astfel, cartea noastră nu va fi nici un tratat de cânt, nici de teoria instrumentelor și cu atât mai puțin de dirijat, ci o lucrare de sinteză a tuturor problemelor ce apar permanent în fața unui dirijor (atât de cor cât și de orchestră).

Deci în capitolul I ne vom grupa toate observațiile asupra vocilor, observații pe care am reușit să ni le sistematizăm, așa cum am mai arătat, atât din activitatea practică cât și făcând apel la bibliografia ce ne-a stat la dispoziție.

Tot în același spirit vom concepe capitolul II care, de data aceasta, va trata problema: instrumentele muzicale și gruparea acestora pe familii.

Aceste prime capitole le vedem ca pe o amplă *Uvertură* pentru capitolul III unde vom încerca să ne ordonăm ideile în

jurul noțiunii de ansamblu muzical cu toate posibilele sale diversificări.

Concepută în felul acesta, lucrarea noastră dorește să evalueze documentația capitolelor I și II în sinteza capitolului III, unde ne-am conturat profesia și anume aceea de dirijor.

Considerăm aceasta latura teoretică a activității noastre, pe care am vrea să o armonizăm la modul cel mai fericit cu latura practică – *concertul*.

CAPITOLUL I

Vocea umană și implicațiile ei în constituirea ansamblului coral

„Dacă aveți o voce bună, nu șovăiți o clipă să o cultivați, considerând-o ca cel mai frumos dar pe care vi l-a acordat natura.”

Robert Schumann

CE ESTE VOCEA?

La această întrebare care se pune vom încerca să dăm un răspuns care, desigur este doar o variantă, din multiplele răspunsuri pe care le avem date de personalități de seamă din lumea cântului, teoreticieni, maeștrii de cor, compozitori, care au scris tratate de cânt, de dirijat, cărți unde au încercat să clarifice o parte din tainele acestei "comori" care este vocea umană.

Vocea (din cuvântul latin *vox*) este un dat natural, care indiferent de nivelul de existență, reflectă un anumit stadiu de perfecțiune, destul de greu de atins de sursele sonore instrumentale.

Privită ca "instrument", pare destul de fragilă și modestă ca ambitus, însă perfectă și inegalabilă ca și calitate; pe planul expresiei ea rămâne un ideal pe care nu ușor îl vor putea atinge celelalte surse sonore, deoarece „vocea este o manifestare interioară, pe când instrumentul muzical este de natură exterioară” (Bl. 24 p. 38).

Ansamblul de sunete posibil de a fi emis de vocea omenească este relativ restrâns, ambitusul fiind aproximativ de două octave (ambitusul general al vocilor omenești).

„Îmbinarea celor doi termeni voce – umană ar părea că formează un pleonasm, noi știm însă că vocea nu este decât umană, celelalte viețuitoare neavând facultatea de a vorbi sau de a cânta în sensul pe care-l acordăm fenomenului vocal” (Bl. 6 p. 11).

Vorbirea și cântul sunt două ipostaze succesive dar diferite ale aceleiași voci. Muzica întregind și continuând sensul cuvintelor, tot astfel vocea cântată întrește și continuă vocea vorbită.

În acest capitol, ne vom ocupa exclusiv de vocea umană cântată și implicațiile ei în constituirea ansamblului coral.

„Dacă urechea este singurul organ de percepere a muzicii, vocea este principalul, primul și cel mai la îndemână mijloc de redare a ei” (Bl. 19 p. 41).

Revenind la ideea celui dat natural care este vocea, subliniem faptul că în mod inevitabil există trei mari categorii de voci:

- 1) voci de copii
- 2) voci de femei (feminine)
- 3) voci de bărbați (masculine)

Totalizând un ambitus general al vocilor umane față de scara muzicală generală, observăm o așezare a tuturor vocilor în limita lui *do* și *do3*.

Menționăm că atât vocile masculine cât și cele feminine acoperă aproximativ două octave+o cvintă din scara muzicală.

Privite în relație cu realitatea acustic obiectivă codificată în scara muzicală generală de aproximativ patru octave, reținem în mod obiectiv o mare zonă comună de

coincidență a registrului mediu și acut la bărbați cu registrul grav și mediu la femei.

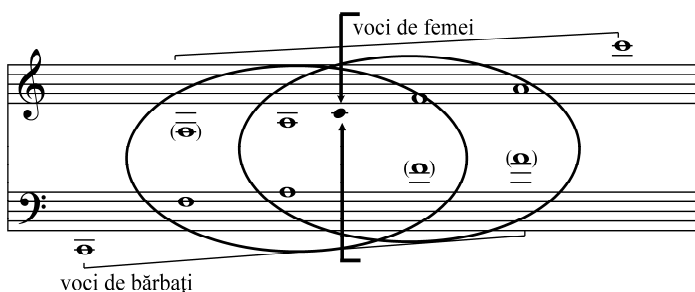
Acest lucru fiind de o importanță esențială pentru alcătuirea ansamblului, ne permitem să îl dezvoltăm în detaliu în capitolul III.

Față de această primă observație, căutând în ambitusul general al vocilor de copii, vedem că acestea sunt plasate în zona vocilor de femei.

Subliniem doar atât, că diferența dintre aceste categorii primare este de esență timbrală, față de care mai arătăm un detaliu deloc nesemnificativ și anume, acela că dacă vocile feminine se constituie într-un ansamblu specific cu sopran, mezzo-sopran, alto, ansamblul vocilor de copii apare ca un cor de voci egale (vocea 1, vocea 2, vocea 3).

Din această scurtă remarcă, deducem faptul că despre vocile de copii este necesar să se scrie niște observații pertinente care să țină cont de ceea ce am subliniat mai sus.

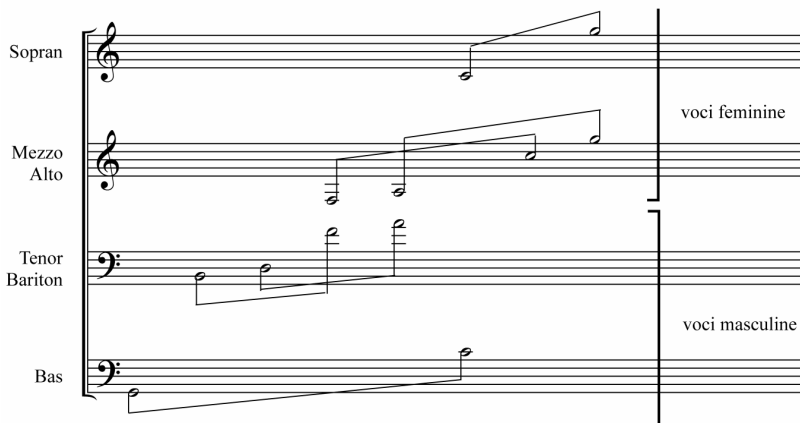
Deși s-au scris pagini de referință despre această categorie și suntem convinși că se vor mai scrie, noi ne vom opri aici, iar în ceea ce urmează ne vom focaliza observațiile doar asupra categoriilor de bază ale unui ansamblu vocal de tip-cor mixt. Aceste două mari categorii importante sunt: vocile de femei și vocile de bărbați.



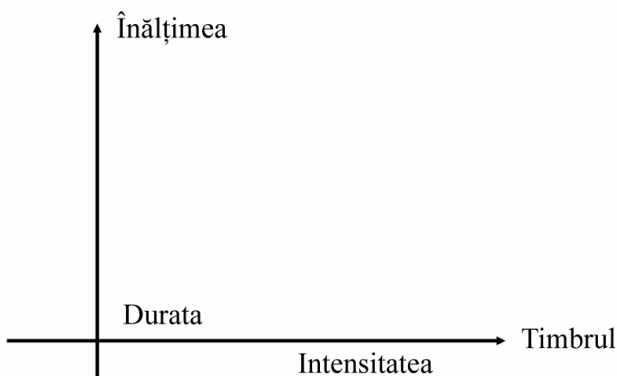
Zona tampon dintre vocile masculine și cele feminine rămâne octava *fa* (*la mic*) - *fa1* (*la1*) acolo unde registrul grav al vocilor feminine se dublează de registrul acut al vocilor masculine.

Apartenența la un registru obiectiv înalt, mediu sau grav fiind raportat la scara muzicală generală, diferențiază vocile în voci feminine și voci masculine, fiecare din ele având:

- 1) voci înalte (soprane, tenori)
- 2) voci mediene (mezzo-soprane, baritoni)
- 3) voci grave (altiste, contraltiste, bași)



În practica muzicală aceste tipuri de voci sunt bine conștientizate prin personalitatea lor timbrală. Pentru a clasifica o voce, trebuie să ținem cont de elementele cele mai importante (care nu sunt singurele); acestea ar fi pe de o parte țeșătura (înălțimea), iar pe de altă parte timbrul.



Se naște întrebarea: ce înseamnă țesătura unei voci? „Cuvântul italianesc "tessitura" înseamnă țesătură, deci țesătura este stofa vocii” (Bl. 20 p. 27).

Țesătura unei voci este prin urmare numărul de sunete pe care vocea x le emite cu cel mai mic efort, cu fiziologia cea mai naturală.

Întinderea unei voci este de asemenea foarte importantă, ea ne indică totalitatea sunetelor pe care le emite o voce x, ea depinde exclusiv de excitabilitatea nervului recurent; tot de această excitabilitate mai depinde și țesătura unei voci.

Întinderea vocilor corului este ceva mai limitată decât a vocilor soliștilor (Bl. 25 p. 127).

R. Husson și C. Chenay între 1953-1955 au stabilit următorul tablou care dă clasificarea țesătură în funcție de *cronaxia*¹ recurențială (măsurată pe sterno-cleido-mastoidian).

¹ *cronaxia* = timpul fiziologic (în miimi de secundă) ce caracterizează excitabilitatea fiecărui organ sau țesut, timp ce reprezintă

<i>Voci masculine</i>	<i>Cronaxie în miimi de secundă</i>	<i>Voci feminine</i>
	0,055	Soprană ultra-acută
	0,060	Soprană ultra-acută
Tenor supraacut	0,065	Soprană supra-acută
Tenor acut	0,070	Soprană acută
Tenor central	0,075	Soprană centrală
Tenor grav	0,080	Soprană gravă
Voce intermediară	0,085	Voce intermediară
Voce intermediară	0,090	Mezzo-soprană acută
Bariton acut	0,095	Mezzo-soprană centrală
Bariton central	0,100	Mezzo-soprană gravă
Bariton grav	0,105	Voce intermediară
Voce intermediară	0,110	Mezzo-contraltă acută
Voce intermediară	0,115	Mezzo-contraltă centrală
Bas cantabil acut	0,120	Mezzo-contraltă gravă
Bas cantabil grav	0,130	Voce intermediară
Bas central	0,140	Voce intermediară
Bas central	0,150	Contraltă
Bas profund	0,160	Contraltă
Bas profund	0,170	Contraltă

"Clasificarea care a rezultat se referă numai la înălțimea tonală (la țesătură); ea nu are nici o legătură cu timbrul, nici cu intensitatea vocii subiectului" (Bl. 16 p. 129).

Timbrul unei voci este de asemenea riguros independent de țesătura subiectului, exemplu: o voce de țesătură dată, bariton acut, poate avea un timbru peste măsură de lejer sau un timbru peste măsură de întunecat și voluminos.

durata minimă necesară trecerii curentului excitator (de intensitate constantă și cu o tensiune dublă față de tensiunea reobazei) pentru a crea în elementul excitat pragul de răspuns (grecescul *kronos*-timp și *axia*-evaluare) (Bl. 15 p. 235).

Noțiunea de timbru este o noțiune complexă, în timbrul unei voci cântate pot fi distinse următoarele calități: culoarea, volumul, grosimea și penetranța →timbrul extra-vocalic.

- în raport cu culoarea → voci luminoase-voci întunecate
 - în raport cu volumul →voci mici-voci enorme
 - în raport cu grosimea →voci subțiri-voci groase
 - în raport cu penetranța →voci detimbrate - voci timbrate
- (Bl. 16 p. 136-137).

Timbrul, este calitatea care dă personalitate vocii; ne ajută să distingem o voce de alta chiar dacă are aceeași înălțime și intensitate.

Dacă culoarea, volumul și grosimea vocii pot fi privite în funcție de același sistem de referință, în cazul penetranței, după opinia noastră, este necesară aducerea unei precizări și anume aceea că indiferent de apartenența vocii la culoare, volum, grosime, penetranța este o calitate implicată în toate celelalte, prin aceea că distingem la toate aceste niveluri, atât voci detimbrate cât și voci timbrate.

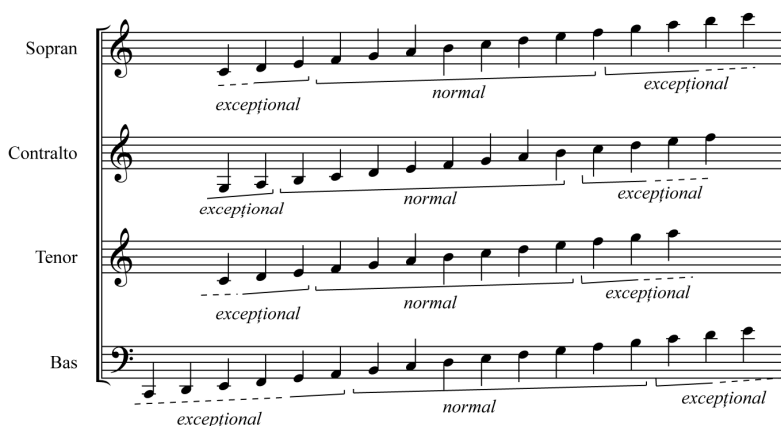
Dificultatea de a legitima o voce după aceste criterii ne aduce foarte repede în fața unor dileme aproape insurmontabile; ne găsim în fața unor cazuri particulare în care nu toate aceste criterii sunt perfect conturate. Din această cauză atât pedagogia vocii cât și tratatele de cânt escamotează în mod diplomatic această problemă și atunci nu credem că la nivelul acestei lucrări suntem cei mai chemați să aducem lumină în această problemă.

Față de aceste criterii, bineînțeles, vocile se pot clasifica prin nuanțări specifice, în mod special vocile solistice și aici tratatele de cânt dezvoltă în mod firesc aceste caracteristici.

Prin aria cercetării noastre, restrânsă la nivelul conturării noțiunii de ansamblu, ne oprim la esențialul unor clasificări consemnate în toate tratatele de orchestrație sau dirijat coral².

Față de acest nivel există de multe ori deosebiri, pentru că autorii acestor tratate și-au consemnat observațiile în baza unei anumite practici pe care au cunoscut-o la vremea respectivă.

Iată, de exemplu, Rimski-Korsakov cum clasifica vocile:



O scurtă observație: sunt vocile tipice corurilor rusești care au o personalitate aparte.

În același context, cităm un exemplu din Augustin Bena, mai apropiat pentru corurile noastre profesioniste sau de amatori și mult mai comune unei experiențe de ansamblu coral european.

² Tratate de cânt = se ocupă predilect de vocile solistice nuanțându-și observațiile ca atare, pe când tratatele de orchestrație și dirijat coral privesc vocea din punct de vedere al coristului.

Tabloul întinderii vocilor omenеști folosite în cor

The diagram illustrates the vocal ranges of five voices (Soprano I, Soprano II, Alto I, Alto II, Tenor I, Tenor II, Bass I, Bass II) and piano accompaniment. The staves are arranged vertically. The piano part is labeled 'Mijlocul pianului'. The lyrics 'Cum se scrie în cheia sol' and 'Cum sună' are written above the Tenor I and II staves respectively. The piano part has the lyrics 'Cum se citește la pian'.

Referitor la acest ambitus potențial pe care l-am selecționat cunoscând titlurile inserate la *Bibliografie*, se impune o primă precizare:

- există o zonă de coincidență între vocile feminine și masculine: *fa mic* este același sunet cu ultimul sunet potențial al contralto-ului, iar sunetul *la* supraacut la tenor este același cu *la*¹ din zona mezzo-sopran, sopran; acesta este motivul pentru care am încercuit zona comună a vocilor (a se vedea schema de la pagina 11).

Față de aceasta există o parte de ambitus naturalmente propriu basului profund până în *Do* și simetric opus, o zonă proprie în acut pentru sopran înalt sunetul *do*³.

Ajungând aici, ne permitem o paranteză sugerând o observație colaterală și anume aceea că vocea basului care în scriitura armonică înseamnă starea acordului își are de fapt un registru propriu al ei și în mod sistematic vocea sopranului care ne dă poziția melodică a acordului își are de asemenea un registru propriu.

În acest context marea zonă comună răspunde vocilor mediene care ne dau consistența și distribuția armonică.

De pe acest dat obiectiv ne putem da seama concret de importanța pe care o au vocile în realizarea partiturii corale.

Este interesant să supunem comparației relația dintre semiografia neutră a unui potențial ambitus de duodecimă și principalele tipuri de voci precizate prin cheile caracteristice.



În mod natural vocile se plasează într-un registru acut, mediu, grav indiferent de faptul că timbrul primar le așează în categoria de voce feminină sau voce masculină.

În fiziologia vocii omenești distingem vocea de piept și vocea de cap.

În principiu segmentul cel mai firesc al vocii îl reprezintă vocea de piept - registrul de piept (monofazat) atât de bărbat cât și de femeie.

Vocea de cap – registrul bifazat reprezintă o anumită tensionare, un efort suplimentar exprimat în caracteristica aparte a registrului acut și supraacut al unei voci. Menționăm

că există cazuri cu totul ieșite din comun cu un al treilea registru trifazat și chiar cvadrifazat: exemplu D-na Mado Robin - Opera din Paris.

Bărbatul utilizează normal registrul său monofazat (voce de piept) în timp ce femeia folosește normal registrul său bifazat (voce de cap), decalajele dintre aceste registre fiind de o octavă.

Desigur, bărbatul poate folosi de asemenea registrul său bifazat în acut (vocea de falset), iar femeia poate folosi de asemenea registrul său monofazat în grav.

Între vocea de piept și vocea de grav există un grup de sunete (denumite pasaj) echivalente cu un convențional registru mediu. Pasajul pune cele mai mari probleme în tehnicile de cânt; se produce detimbrarea, dezimpostarea, distonarea, depersonalizarea vocii. Aceasta reprezintă o problemă nu numai pentru profesorii de canto, ci și pentru dirijorii de cor, care trebuie să-și conceapă vocalize speciale, destinate omogenizării pasajului cu registrul acut.

Trecerea ideală de la un registru la altul ar trebui să fie insesizabilă, fără acele rupturi care ar apărea în cazul unei tehnici nepuse la punct.

O țesătură de registru grav, indiferent de locul unde este plasată acustic pe scara muzicală generală, se recepționează subiectiv ca fiind a registrului grav, deci intonată jos; țesătura de registru acut în schimb, se recepționează ca fiind intonată sus, indiferent de relația acustică obiectivă.

Relația dintre senzația subiectivă (de certă esență fiziologică tensională implicând evident și componente global timbrate) și realitatea acustic obiectivă (neutră prin încremenirea însușirilor de sunete "contabilizate" în ordinea

frecvenței) creează în limbajul muzical una dintre cele mai spectaculoase dedublări timbrale.

O voce în registrul grav care intonează aceleași sunete cu o voce în registrul acut, totalizează efectul global de octavă și nicidecum de unison.

This musical score illustrates an octave effect between an Alto and a Tenor voice. The Alto part is written in the treble clef, and the Tenor part is in the bass clef. The melody consists of a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. The first measure is labeled 'unison obiectiv' (objective unison) and the second measure is labeled 'efectul global' (global effect). The third measure is labeled 'de octavă subiectivă' (subjective octave).

O voce într-un registru grav profund, intonând unison obiectiv cu o altă voce în registru supraacut, totalizează senzația de dublă octavă.

This musical score illustrates a double octave effect between a C. Alto (Contralto) and a Bas (Bass) voice. The C. Alto part is in the treble clef, and the Bas part is in the bass clef. The melody consists of a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, and C4. The first measure is labeled 'unison obiectiv' (objective unison) and the second measure is labeled 'efectul global' (global effect). The third measure is labeled 'dublă octavă subiectivă' (subjective double octave).

O voce feminină totalizând împreună cu o voce masculină în aceeași țesătură, în relație obiectivă de octavă, totalizează efectul global de unison subiectiv.

This musical score illustrates a subjective unison effect between a Sopran and a Tenor voice. The Sopran part is in the treble clef, and the Tenor part is in the bass clef. The melody consists of a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. The first measure is labeled 'octavă obiectivă' (objective octave) and the second measure is labeled 'efectul global' (global effect). The third measure is labeled 'unison subiectiv' (subjective unison).

Iată baza tenorului în ortografia modernă, la fel ca și sopranul (specificându-se la cheie efectul obiectiv de octavă inferioară).



Nu întâmplător ansamblul vocal în planurile sale are sopran, mezzo-sopran, alto, tenor, bariton și bas, este deci structurat pe patru sau șase, opt voci etc.

Este rolul dirijorului ce ansamblu vizează, ce repertoriu „atacă”; punctele de mediere în echilibrarea ansamblului sunt vocile mediene, în cazul celor două voci feminine dacă esențializăm doar două voci, atunci sopranul preia o parte din mezzo-sopran și alto-ul cealaltă parte. Același lucru este valabil și la vocile masculine.

Asupra acestei probleme deloc simplă, vom insista la paginile care vor trata problema selectării vocilor.

SELECTAREA ȘI REPARTIZAREA VOCILOR

Trecând peste aspectele generale arhicunoscute pe care le-am prezentat în deschiderea acestui capitol, ne oprim asupra problemelor specifice care se pun în fața dirijorului și anume: selectarea și repartizarea vocilor în grupe și compartimente, acolo unde vor fi cele mai eficiente. Acțiunea nu este deloc simplă, ci chiar dificilă și delicată am putea spune, fiindcă de alegerea și organizarea materialului sonor depind și munca și rezultatele ulterioare.

„Soarta unui cor stă aproape în întregime în mâna dirijorului.”

Același Kurt Thomas spunea că: „nu există coruri rele, există numai dirijori slabi;” deci dirijorul este acela care, printr-o muncă temeinică trebuie să-și pregătească corul, ca să ajungă la acel „ideal” pe care și-l imaginează. Revenind la problema selectării și repartizării vocilor, putem afirma că acest lucru presupune o manifestare firească și naturală a vocii, o omogenizare rapidă a partidei și o participare naturală pe baza datelor fiziologice corespunzătoare.

Pornim de la premisa că fiecare voce are un registru de piept (monofazat) al său caracteristic.

O îndelungată experiență în domeniul ansamblului coral ne spune că acesta se nuanțează într-o sumedenie de categorii care deservesc predilect un anume tip de repertoriu. Și aici subliniem principal ideea că un criteriu mecanic cantitativ nu este cel mai operant.

De exemplu: cor de cameră, cor mare, cor de vocal-simfonic, cor de operă etc. față de care se naște imediat întrebarea: cor de cameră pentru ce repertoriu? etc.

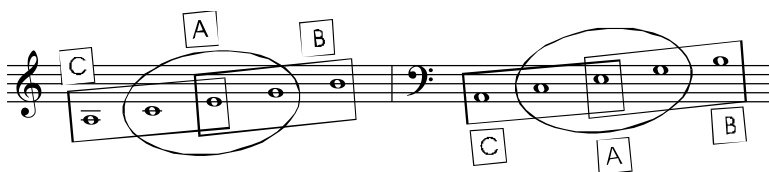
Este foarte clar că în cazul unui cor de cameră, dirijorul când își selecționează membrii, va căuta să-și aleagă voci apropiate ca și culoare, cu un ambitus nu foarte înalt; de asemenea un cor de cameră se va plia pe un repertoriu pe care îl va putea aborda și realiza.

În cazul corului mare, vom avea o mare diversitate de voci, corul mare gândit ca și orchestră, putem vorbi de un fel de orchestrație în interiorul partidei.

Când își selecționează membrii pentru un cor de acest fel, dirijorul are în vedere să recruteze subiecții cu date native mult mai înalte; grave registrul corului mare fiind cu aproximativ o cvartă mai înalt decât cel al corului de cameră, de asemenea ambitusul repertoriului este cu totul altul (în cazul corului mare).

Problema consistenței partidei poate fi privită prin două unghiuri:

- 1) o partidă omogenizată în măsura posibilităților, care urmărește densitatea pe criteriul cantitativ (10, 20, 30 voci pentru o partidă);
- 2) diversificarea timbrală, omogenizată printr-un efect global al consistenței; în strânsă legătură cu aceasta apare complexa problemă a diviziunii partidei, care bineînțeles se realizează în spiritul muzicii ce urmează să fie interpretată.



În procesul de selectare și repartizare a vocilor pentru ansamblu, deslușim următoarele: - repartizarea principală în cele trei casete față de care, în vocea testată vom observa reacția acesteia cu registrul său grav și acut (schițăm problemele în strânsă legătură cu vocile feminine, urmând să concluzionăm în analogie cu vocile masculine; problemele, în esență, fiind aceleași).

O voce aparținătoare casetei **B**, care are predispoziții naturale înspre registrul acut și supraacut, poate fi educată înspre a deveni o impecabilă voce de sopran.

La polul opus, vocea selectată pe premiza casetei **C**, manifestă predispoziții naturale înspre registrul grav-devine o impecabilă contralto (în analogie cu sopranul, la bărbați înseamnă vocea tenorului, iar cu alto-ul la bărbați înseamnă vocea basului).

Vom observa că majoritatea vocilor feminine needucate se plasează neutru în caseta **A** și prin educație forțată pot să acopere fie sopranul fie alto-ul.

Vocile selectate după premiza casetei **A**, sunt potențial cele mai labile putând fi utilizate atât în completarea densității vocii feminine înalte cât și în completarea densității vocii feminine grave.

Printr-o educație specială, registrul lor monofazat se poate împinge (*scorda*) după necesitate.

În pedagogia cântului, cele mai mari semne de întrebare rămân întotdeauna vocile din această categorie atât la bărbați cât și la femei, cu alte cuvinte mezzo-sopranele și baritonii sunt marile probleme ale pedagogiei de cânt. Privite de pe această platformă, vocile nu sunt caracterizate de un ambitus mecanic, ele se caracterizează prin relații naturale dintre registrul monofazat-bifazat.

Vocalizele – exerciții de automatizare a unui complex fiziologic firesc care, după opinia noastră, trebuie aplicat în strânsă legătură cu potențialul dispoziției naturale a vocii. Logica unor vocalize – rolul este de a dezvolta o tehnică vocală naturală, nu de a forța un ambitus teoretic.

Se pune întrebarea: ce înseamnă partidă?

Partida – voci eterogene ca potențial care se unifică pe o tehnică relativ unitară; disponibilitățile timbrale particulare sunt acelea care servesc ideea de consistență a partidei pe de o parte și de nuanțare expresivă pe de altă parte.

Unitatea de ansamblu se poate clădi numai în jurul vocilor mediene față de care se așează celelalte. Iar la nivelul unei singure partide, tot o potențială voce medie aduce unitatea de partidă.

Ansamblul se clădește pe subansambluri, care sunt în fond niște subunități timbrale.

Ne oprim observațiile aici deoarece problema ansamblului o vom privi detaliat în capitolul III.

CAPITOLUL II

Instrumentul muzical – premisă pentru apariția ansamblului instrumental

*„Instrumentele muzicale constituie o reeditare și
prelungire a capacităților vocii omenești de la care-și preiau și
virtuțile expresive.”*

Prin instrumentul muzical, omul a încercat să-și prelungească vocea.

Creat după „chipul și asemănarea vocii”, instrumentul muzical tinde printr-o permanentă perfecționare să atingă expresivitatea ideală a vocii omenești.

În funcție de sursa sonoră, instrumentele muzicale au primit niște caracteristici comune. Din această cauză în clasificarea instrumentelor aceste caracteristici (definitorii) grupează instrumentele pe familii.

Pe această linie iată o primă clasificare: cordofone, aerofone, membranofone, idiofone, electrofone³.

Însă există posibilități de clasificare mai nuanțată: instrumente de coarde cu arcuș, cu coarde ciupite, lovite;

³ Clasificarea instrumentelor după criterii istorice :

W. Demian BL. 10

N. Gâscă BL. 13-idiofone, membranofone, cordofone, aerofone, electrofone.

C. Sachs BL. 23

Clasificarea instrumentelor după criterii practice :

R. Korsakov BL. 22

Al. Pașcanu BL. 21 - cordofone, aerofone, membranofone, idiofone, electrofone.

Noi am optat, după cum se vede, pentru criteriile care servesc mai bine ideea cercetării noastre.

instrumente de suflat - din lemn, din alamă sau instrumente cu ancie simplă, dublă, cu ambușură, etc...

Din această cauză socotim foarte utilă prezentarea unui tabel sinoptic (alcătuit după ideea lui H. Erpf Bl. 11) al instrumentelor, în care ambitusul fiecărui instrument este comparat cu scara muzicală generală; la instrumentele de coarde cu arcuș, pe lângă ambitus se notează și corzile libere prin note întregi, gruparea instrumentelor fiind alcătuită după logica unei partituri :

După cum se vede în schema lui Erpf, întâlnim puncte comune cu toți autorii citați la subsolul paginii precedente. Gruparea după criteriul partituri ne apropie cel mai mult de Casella-Mortari (Bl. 7) care iată cum clasifică instrumentele: aerofone, membranofone, idiofone, cordofone.

O sigură observație preliminară se impune și anume că, indiferent din ce punct de vedere clasificăm instrumentele, la orice nivel constructorii au încercat să diversifice instrumentele după modelul ideal – vocea umană.

Familiile de instrumente muzicale, în funcție de tipurile existente, își grupează instrumentele fie după logica sopran, alto, tenor, bas fie după cea de sopran, mezzo-sopran, alto, tenor, bariton, bas. De exemplu întâlnim familia viorilor cu sopran, alto, tenor și bas; familia flautului cu sopran, mezzo-sopran, alto, tenor, bariton și bas; a clarinetului și a trompetei (idem cu a flautului) etc. (vom reveni la momentul respectiv cu observații mai în detaliu asupra acestor familii de instrumente).

În general la suflători diversificarea instrumentelor este mult mai evidentă decât la cordari, ceea ce nu înseamnă că în orchestra simfonică în mod obligatoriu sunt folosite toate tipurile.

Deoarece punctul final al lucrării noastre este ansamblul muzical, pornim și în cazul instrumentelor cu clasificarea propusă de Korsakov (Bl. 22) care evident că răspunde cel mai logic ideii de orchestrație.

INSTRUMENTE DE COARDE CU ARCUȘ

În marea familie a instrumentelor de coarde cu arcuș întâlnim două mari grupe:

1) familia violelor

2) familia viorilor

Fără a încerca să intrăm în detaliu, reținem o schemă întocmită în baza concepției profesorului Gh. Iarosevici (Bl. 17 p. 35)⁴

Familia violelor da gamba

- | | |
|------------------------------|-----------------------------|
| 1. Fundul plat (nu la toate) | 6. Legături transversale |
| 2. Umeri oblici | 7. Călușul relativ plat |
| 3. Colțuri drepte | 8. 6-10 coarde |
| 4. Orificii în formă de „C” | 9. Acordare în cvarte-terțe |

⁴ Profesorul Gh. Iarosevici asociază atributul „da gamba” familiei violelor și cel „da braccio” familiei viorilor. Față de aceasta, avem o mare reținere, deoarece atât în familia violelor cât și în cea a viorilor se găsesc atât instrumente da gamba cât și da braccio. La aceeași pagină găsim foarte clar exprimată ideea celor două familii de instrumente de coarde cu arcuș, între aproape două secole s-a dat o luptă acerbă, luptă din care a ieșit învingătoare la urmă familia viorilor.

5. Rozetă (câteodată)

10. Cutia de rezonanță mai mică (eclise mai mici)

Familia violelor da braccio

1. Fundul bombat

6. Fără legături transversale

2. Umeri rotunjiți

7. Călușul mai bombat

3. Colțuri ascuțite

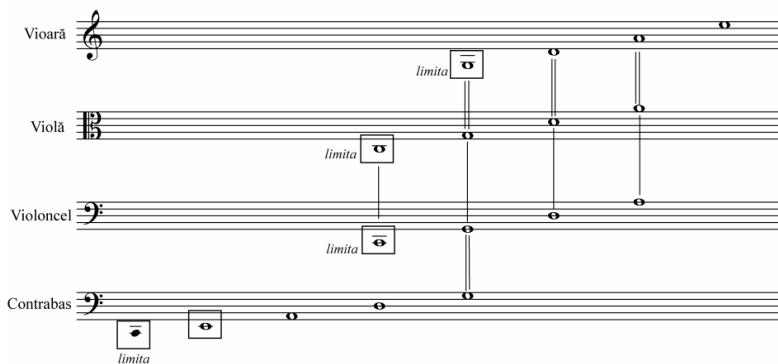
8. 4 coarde

4. Orificii în formă de "F"

9. Acordare în cvinte

5. Fără rozetă

10. Cutia de rezonanță mai mare (eclise mai mari)



Pentru ideea de ansamblu pe care o urmărim, detaliem familia viorilor, care în fond formează baza orchestrei de coarde și așa după cum vom vedea în capitoul III, baza pe care se clădesc toate tipurile de orchestre.

Remarcăm că fiecare instrument pornește de la un sunet limită care înseamnă coarda gravă a instrumentului: coarda *sol* pentru vioară, *do* pentru violă, *do* pentru violoncel, *mi*-contraoctavă respectiv *Do*-contraoctavă pentru contrabas.

O altă observație în strânsă legătură cu prima este că în compensație fiecare dintre aceste instrumente câștigă un anumit ambitus în acut.

The image shows a musical score for four string instruments: Violino (I-II), Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The score is written in a single system with four staves. Above the staves, there are labels for the strings being played: 'Coarda Re' (4th string), 'Coarda Mi' (5th string), 'Coarda Sol' (3rd string), and 'Coarda La' (2nd string). The 'Flag.' symbol is used to indicate a specific technique or compensation. The score shows a melodic line that ascends across the staves, with the Viola and Violoncello parts showing a significant range extension in the upper register.

Este adevărat că în tratatele de orchestrație se dau și niște limite extreme ale registrului supraacut.

Iată un exemplu în acest sens:

The image shows a musical score comparing extreme upper register limits for four string instruments: Violino (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabbasso (Cb.). The score is organized into three columns, each representing a different composer: Korsakov, Demian, and Casella-Mortari. The instruments are listed on the left. The score shows the extreme upper register limits for each instrument, with a dashed line indicating the 8va (octave) limit. The Vln. part shows a note at the 8va limit. The Vla. part shows a note at the 8va limit. The Vc. part shows a note at the 8va limit. The Cb. part shows a note at the 8va limit. The score demonstrates the extreme range extension of these instruments in the upper register.

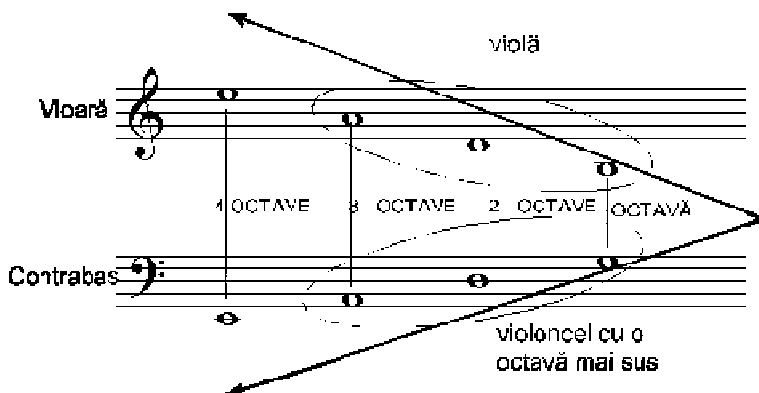
Desigur toate aceste sunete sunt posibil a fi executate de instrument, în cazul autorilor citați, însă limitarea sunetului în supraacut este determinată de o concepție asupra eficienței cântului în ansamblu pe de o parte și de nivelul tehnic pe de altă parte.

Revenind la sunetul limită care este dat prin construcția instrumentului, sesizăm în contrabalans sunetele posibile de a fi atinse în acut. Niciodată numai unul singur!

Totuși, sunetele instrumentelor de coarde cu arcuș sunt situate în afara limitelor vocilor omenești – de exemplu notele înalte ale viorii care depășesc limitele acute ale sopranelor; la celălalt pol – notele joase ale contrabasului depășesc limitele grave ale basului.

Instrumentele de coarde cu arcuș „respiră” prin corzile libere, aidoma vocii omenești în țesătura de piept. (a se vedea schema de la pagina 29)

În modul de acordaj al acestor instrumente observăm cele trei puncte comune *Sol – Re – La* (sunetele de bază) apoi o simetrie „de oglindă” între vioară și contrabas, a cărui coardă a cincea este ecoul violei și al violoncelului.



Comparând întinderile fiecărui instrument cu coarde cu întinderile vocilor omenești, trebuie să recunoaștem: violele – întinderea de alto – sopran + un registru supraacut, iar contrabașii – întinderea basului grav (*basso profundo*) + un registru subgrav (Bl. 25 p. 19).

Prin câteva trăsături specifice ca: noblețea, moliciunea, căldura timbrului, omogenitatea sonorității, gradul de expresivitate și suplețe, gradul instrumentelor de coarde se situează înaintea altor grupuri de instrumente din orchestră.

INSTRUMENTE DE SUFLAT DIN LEMN

Grupul suflătorilor din lemn în concepția clasică a ansamblului înseamnă: flaut, oboi, clarinet și fagot; reținem însă faptul că aceștia sunt de fapt un octet (câte doi din fiecare).

Subliniem de asemenea că acest grup de suflători este eterogen timbral. După cum se va vedea în paginile următoare cele două flaute provin dintr-o mare familie a flautelor (capabilă de a acoperi principial un cor de voci omenești) în mod similar și clarinetele.

Oboaiele și fagoturile în schimb, aparțin împreună aceleiași familii: a anciilor duble. Iată doar câteva elemente care vin să argumenteze ideea de grup timbral eterogen care cuprinde instrumentele din: familia flautelor, familia clarinetelor și din familia anciilor duble.

Înainte de a detalia acest grup de instrumente, suntem obligați să recapitulăm schematic familiile instrumentale din care au fost selectate:

FAMILIA FLAUTULUI

	<u>scris</u>	<u>efectul</u>
Flaut Piccolo	in Mi ♯	
	in Re ♯	
	in Do	
	in La	
Flaut	in Re ♯	
	in Do	
	in Fa	
Flaut Alto	in Do	
Flaut Bas	in Do	

FAMILIA ANCIILOR DUBLE

	<u>scris</u>	<u>efectul</u>
Oboi	în Mi	
Piccolo	în Fa	8va - - - ,
Oboi	în Do	
Oboi d'amore	în La	
Corn englez	în Fa	
Oboi bariton	în Do	
Fagot		
Contrafagot		

FAMILIA CLARINETULUI

	<u>scris</u>	<u>efectul</u>
	in La ♯	8 ^{va} -----
Clarinet Piccolo	in Mi ♯	8 ^{va} -----
	in Re	8 ^{va} -----
	in Do	
Clarinet	in Si ♯	
	in La	
	in Fa	
Clarinet Alto	in Mi ♯	
	in Fa	
Cornul de baset	in Si ♯	
Clarinet bas	in La	
	in Fa	
Clarinet contrabas	in Mi ♯	
	in Si ♯	8 ^{va} -----

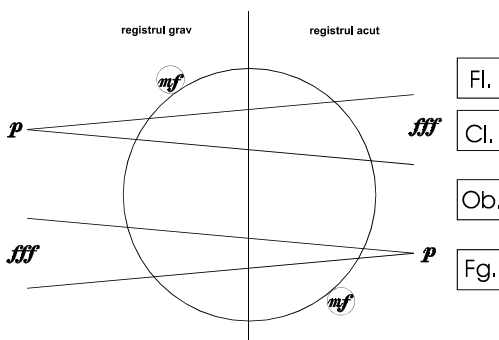
După cum se vede numai cele două flaute sau cele două clarinete nu sunt suficiente pentru a acoperi principal un cor de voci omenеști însă, datorită unor caracteristici timbrale oarecum asemănătoare celor patru instrumente, ar putea să fie tratate împreună.

Față de această idee, am reținut că în toate tratatele de orchestrație, fără excepție, flautele și clarinetele sunt privite împreună ca o subgrupă a suflătorilor din lemn, cealaltă subgrupă reprezentând-o bineînțeles oboaele și fagoturile. Din acest punct de vedere am văzut doar că cele două oboaie și cele două fagoturi aparțin de drept familiilor anciilor duble.

În general, grupul suflătorilor din lemn dispune de mai puțină mobilitate, capacitate de nuanțare, acel grad de expresivitate în comparație cu grupul corzilor.

Încercând să sistematizăm cele constatate în tratatele de orchestrație și în teoria instrumentelor reținem faptul că anciile duble sunt robuste, penetrante și foarte personale timbral în registrul grav și în contrabalans se depersonalizează până la „gâtuire” în registrul supraacut.

Flautele și clarinetele se manifestă invers: reci, răsunătoare în registrul grav (propriu pentru nuanțele mici) iar în registrul supraacut sonorități strălucitoare, stridente (de la *forte* în sus).



„La fiecare dintre instrumentele de suflat din lemn R. Korsakov, distinge o zonă a cântatului expresiv, adică aceea în care instrumentul respectiv se vădește cel mai în stare să abordeze toate nuanțele posibile, gradate ori subite, de forță și intensitate sonoră (forte, piano, crescendo, diminuendo, sforzando, etc...) ceea ce dă posibilitatea executantului să cânte expresiv în sensul cel mai strict al cuvântului”. (Bl. 22 p. 21)

Dincolo de aceste limite, instrumentul posedă culoare mai degrabă decât expresivitate. Observație profundă și foarte adevărată care poate să fie susținută de foarte multe exemple din literatura muzicală. Datorită acestui fapt momentele de suflători de lemn, sunt în general de o întindere mult mai mică decât cele de coarde; suflătorii din lemn, datorită acestor carențe se uzează foarte repede, compozitorii tratându-i în consecință.

Asupra diverselor probleme de asamblare a suflătorilor din lemn, vom reveni cu detalii în capitolul următor, deoarece premisa eterogenității timbrale de care am amintit la început, presupune tratarea asamblării acestora cu foarte multă grijă.

INSTRUMENTE DE SUFLAT DIN ALAMĂ

Grupul suflătorilor din alamă poate oferi o omogenitate absolută sau una relativă în funcție de felul cum este tratat.

„Posedând mult mai puțină mobilitate în comparație cu grupul lemnelor, cel al suflătorilor din alamă este superior celorlalte grupuri orchestrale prin forța sonorității sale”. (Bl. 22 p. 28)

În general în tratatele de orchestrație și de teoria instrumentelor acestea sunt privite global datorită câtorva caracteristici comune: materialul din care sunt construite (alama), încolăcirea corespunzătoare a tubului și muștiucul⁵.

În prima jumătate a secolului trecut mulți constructori de instrumente au încercat să găsească modalități mai bune de cromatizare a instrumentelor. Blümel, Stölzel au inventat sistemul ventilelor, prin aplicarea cărora instrumentele au devenit cromatice.

Singurul instrument care și-a dezvoltat o tehnică aparte părăsind sistemul cu ventil este trombonul, care prin tehnica culisei are câteva caracteristici aparte față de celelalte instrumente de suflat din alamă.

La o observație mai atentă, îndrăznim să grupăm aceste instrumente astfel:

- alămuri tari (trompetele și tromboanele)
- alămuri moi (cornii și tubele) (Bl. 28)

⁵ Din cuvântul german *Mundstück* (*Mund*-gură; *Stück*-piesă, bucată). I se mai spune și *ambușură* (după termenul francez).

În orchestra simfonică, există de obicei un „cor pe 5 voci” a alămurilor tari:

2 trompete +3 tromboane (sopran, alto-tenor, bariton, bas)

și un “cor bărbătesc pe 5 voci” a alămurilor moi:

corn 1	-	tenor 1
2	-	2
3	-	bariton 1
4	-	2
tuba	-	bas

C. Sachs distinge în familia alămurilor tipul de *Ganzinstrumente* și *Halbinstrumente*. (Bl. 23 p. 248).

În urma analizării mai multor partituri muzicale am putut sesiza clar gruparea intențională în orchestrație a acestor instrumente, chiar dacă ordinea tradițională în partitură diferă uneori.

Pe aceste criterii ne permitem să grupăm instrumentele în familia trompetelor și a tromboanelor pe de o parte și familia cornilor și a tubelor pe de altă parte.

[	Trp.1	]
	Trp. 2	
	Trb.1	
	Trb.2	
	Trb.3	

	SCRIS	EFECTUL
Trompeta supraacut	în Si ^b	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)
	în La	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)
	în Fa	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)
Trompeta acut	în Mi	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)
	în Mi ^b	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)
	în Re	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)
Trompeta	în Do	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B} \quad \mathbb{C}$)
	în Si ^b	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)
	în La	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)
Trompeta alto	în Fa	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)
	în Mi ^b	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)
	în Mi ^b	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)
Trompeta bas	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)
	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)
	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)
Trombonul alto	în Mi ^b	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)
Trombonul tenor	în Si ^b	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)
Trombonul tenor - bas	în Si ^b	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)
Trombonul bas	în Fa	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)
Trombonul contrabas	în Si ^b	($\sharp \mathbb{A} \quad \mathbb{B}$)

În opinia profesorului Valentin Timaru-menționăm că mult discutatul cornet, aparține mai degrabă alăturilor moi decât familiei trompetelor.

Astfel nu s-ar justifica utilitatea lui în partitură unde, de cele mai multe ori, are rolul de a înmuia stridența trompetei.

Considerațiile dânsului asupra acestui instrument nefiind publicate, reținem această idee ca o notă subiectivă.

	SCRIS	EFFECTUL
Cornetul	în Do	
	în Sib	
	în La	
Cornul dublu	în Fa si Sib acut	
Tubele wagneriene	în Sib	
	în Fa	
Tuba bas	în Sib	
	în Fa	
	în Mi^b	
Tuba contrabas	în Do	
	în Si^b	
Tuba dubla contrabas		

Se cuvin aici, reliefaarea unor absolut necesare precizări:

- 1) trompetele, corneții, cornii și tubele wagneriene sunt instrumente transpozitorii;
- 2) tromboanele nu sunt instrumente transpozitorii !
- 3) de asemenea nici tubele bas și contrabas.

Geneza transpoziției în cazul acestor instrumente o găsim acolo unde, de exemplu: la corni – sistemul de ventile a fost aplicat pe instrumentul natural de bază în *fa*.

Mai târziu la cornul dublu s-a adăugat al doilea sistem de ventile în *sib* iar la cornul triplu sistemul de ventile în *mi*.

Trompetei i s-au adăugat ventilele, la trompeta în *sib*, iar după cum am văzut, în funcție de registru, trompeta de bază variază (a se vedea schema de la pagina 41).

Față de aceste precizări se cuvine să eliminăm confuzia care se naște în cazul tromboanelor care, în mod nemotivat, poartă indiciul în *sib*, în *mib*, etc. indiciu ce se referă la ambitusul instrumentului și nicidecum la o relație transpozitorie legată de construcția instrumentului.

De altfel, prin culisare trombonul își schimbă mai eficient întinderea coloanei decât prin sistemul mecanic al ventilelor sau a pistoanelor, datorită cărui fapt realizează cel mai natural glissando comparabil doar cu cel realizat de instrumentele de coarde cu arcuș sau cu vocea omenească (*portamento*).

Asupra unor probleme de asamblare a instrumentelor de suflat din alamă, vom reveni în capitolul următor.

Înainte de încheierea acestui capitol, ne vedem obligați să menționăm de ce nu am găsit utilă detalierea și a celorlalte instrumente ca de exemplu: instrumentele cu coarde ciupite, lovite și a instrumentelor de percuție.

Subliniem încă odată, că tema care ne-am propus-o ne direcționează cercetarea în alte zone de investigație și ne-am oprit în consecință doar la acele familii de instrumente care au avut un rol primordial în constituirea noțiunii de ansamblu.

CAPITOLUL III

Planul sonor și conturarea ideii de ansamblu

„Undele sonore pot pătrunde adânc în subconștientul nostru și să stimuleze sentimentele noastre mai temeinic decât orice altă impresie”

Yehudi Menuhin

PLANUL SONOR

Pentru început, credem că este absolut necesar să încercăm să definim noțiunea de plan sonor. Este foarte adevărat că în general toți muzicienii au o idee cât de cât conturată despre această noțiune, însă noi găsim utilă prezentarea unei definiții riguroase, care să ne ajute în procesul de finalizare a temei propuse.

Chiar dacă nu este la obiect, facem o cuvenită precizare și anume aceea că sunetul are următoarele calități: înălțimea, durata, intensitatea, timbrul și densitatea⁶.

Asupra primelor patru calități nu este cazul să insistăm, deoarece sunt cele dintotdeauna cunoscute.

⁶ Densitatea - în concepția modernă a artei dirijatului, problema densității sunetului, este una din preocupările esențiale. Un dirijor, indiferent de nivelul în care își îndeplinește profesia, este preocupat astăzi în mod inevitabil de: echilibrarea și omogenizarea partidelor, de proporționarea planurilor, de exteriorizarea densității sonore etc...Îndrăznim să credem că această calitate stă la baza concepției moderne asupra ansamblului și deci, definirea ei se va decanta din dezvoltarea temeinică a profesiei de dirijor.

Referitor la densitate, ne vine foarte greu să-i dăm noi o definiție de la nivelul acestei cercetări. Cu toate acestea, știm că această calitate există și că ea stă la baza constituirii echilibrului de ansamblu.

Și atunci, încercăm să-i dăm o definiție provizorie: densitatea este calitatea sunetului de a fi mai consistent sau mai puțin consistent, independent de intensitatea sa.

Am asociat densitatea cu intensitatea, deoarece se fac încă mari confuzii între tăria sunetului (rezultată din intensitate) și consistența sunetului (rezultată din densitate); aducând precizarea că densitatea nu este determinată de intensitate.

Termenul se folosește de foarte multe ori ca metaforă, ceea ce subliniem că nu acoperă sensul cu care dorim noi să-l investim. Dacă, în această definiție provizorie am încercat să numim densitatea ca și consistență a sunetului, ca o ultimă concesie în această exprimare, am putea să mai spunem că densitatea exprimă greutatea sunetului. Termenul ar putea să fie definit deci între greutate și consistență.

Ne oprim cu observațiile strict teoretice aici deoarece obiectul cercetării noastre este altul.

În practica muzicală se utilizează însă noțiunea de sonoritate amplă sau moale pe de o parte (care nu în mod obligatoriu este determinată de intensitate!) iar, pe de altă parte, noțiunea de sonoritate stridentă sau catifelată (care nu este în întregime generată de timbru!). Chiar și noi, în capitolul anterior am propus termenii de alămuri tari și alămuri moi (care desigur doresc să denumească și atributul de mai dens respectiv mai puțin dens!).

Comparând între ele forța sonorității fiecărui grup cu sunete lungi, se poate ajunge la următoarele rezultate, deși destul de aproximative:

Dintre exponenții grupului alămurilor, cel mai puternic ca sunet, trompetele, tromboanele și tuba dispun de cea mai mare forță. În *forte*, cornii sunt de două ori mai slabi: 1 tromba = 1 tromboane = 1 tuba = 2 corni” (Bl. 22 p. 36).

După cum am mai menționat, Korsakov denumesc termenul de densitate, dar nu-l definește în mod expres.

Puterea sunetului despre care vorbește el, s-ar omologa în bună parte cu noțiunea de densitate a sunetului, distincție foarte pertinentă: 1 trompetă este de două ori mai densă decât un corn și aceasta nu în mod obligatoriu determinată de nuanță; deși intensitățile de la mezzo-forte în sus favorizează evident exteriorizarea densității sunetului.

Revenind la noțiunea pe plan sonor, pornim de la o primă considerație și anume aceea că mai multe surse sonore se pot desfășura independent sau se pot grupa în planuri sonore.

Ce înseamnă acest lucru? Înseamnă faptul că de cele mai multe ori evenimentele sonore sunt mai multe decât planurile sonore.

Cel mai clar ni se explică acest lucru în cadrul „disciplinelor tehnologice” în care se învață scriitura muzicală începând cu două-trei și continuând cu patru voci (foarte rar se învață la o disciplină tehnologică scriitura muzicală pe mai multe voci decât patru).

Aceste „voci” = planuri sonore, sunt denumite convențional cu attributele vocale sopran, alto, tenor și bas.

În felul acesta am învățat armonia și contrapunctul, indiferent că exemplele practice pe care se bazau aceste studii erau luate din muzica vocală sau instrumentală.

Ni se pare azi foarte firesc să vorbim despre sopran, alto și bas, dintr-o „fugă” pentru orgă sau pentru clavecin de J. S. Bach, așa cum la fel de normal vorbim despre „basul” dintr-o scriitură armonică din pianistica beethoveniană de exemplu.

Dacă o voce = plan sonor, atunci ce este o partidă?

Dacă într-un *Oratoriu*, la un moment dat trompeta, flautul, vioara I și sopranul de cor intonează aceeași linie melodică, înseamnă că totalizează în mod firesc un plan sonor, dar în aceeași lucrare aceeași linie melodică va fi intonată numai de vioara I în contextul unui fragment atribuit doar orchestrei de coarde.

Am făcut aceste deschideri, pentru a sugera complexitatea noțiunii de plan sonor, fără de care vom vedea mai departe nu va fi posibilă definirea noțiunii de ansamblu muzical.

Ajungând până aici, ne vedem obligați să definim noțiunea de plan sonor.

Planul sonor este una din componentele de bază ale ansamblului muzical, configurând în cadrul acestuia foarte multe ipostaze practice de manifestare. Cu alte cuvinte, melodia unui sopran dintr-un cvartet vocal este un plan sonor, dar poate avea și ipostaza de plan sonor al unei partide vocale dintr-un cor; sau în cazul vocal-simfonicului (este însoțită în registrele corespunzătoare de flaut, trompetă, vioara I) este o altă ipostază a aceleiași plan sonor.

În strânsă legătură cu noțiunea de plan sonor, se definește atât noțiunea de partidă cât și cea de dublare. Între

noțiunea de partidă și cea de dublare există însă niște clare delimitări. Partida servește unui plan sonor în cadrul unei unități timbrale, de exemplu: partida de sopran dintr-un cor înseamnă 10-20-30 coriste, în mod similar partida de vioara I dintr-o orchestră înseamnă 8-10-14 violoniști etc.

În cazul în care linia melodică se divide, atunci aceeași unitate timbrală deschide două planuri sonore.

Noțiunea de dublare este mai complexă, presupunând pe de o parte îmbinarea mai multor timbruri (esența artei orchestrației sau a unor rafinamente de scriitură corală) iar, pe de altă parte, o spațializare a planului, o dispersare a lui în diverse registre ale scării muzicale generale.

Dublarea poate realiza o spectaculoasă dispersare a planului sonor în spațiu; de exemplu: piccolo - contrabas etc.

În concluzie, planul sonor este o consecință a scriiturii muzicale și nu poate fi determinat de structura ansamblului. Este adevărat însă că scriitura muzicală pentru a fi eficientă, trebuie să țină cont de structura ansamblului, dar această structură nu poate determina fizionomia planului sonor.

Fiind o problemă de importanță deosebită, vom reveni asupra ei în paginile următoare.

Deoarece complexitatea problemelor planului sonor este în strânsă legătură cu noțiunea de ansamblu, înainte de a intra în detaliu, considerăm necesară clarificarea principal - teoretică și a noțiunii de ansamblu muzical.

ANSAMBLUL MUZICAL

Față de punctul de vedere tradițional asupra ideii de ansamblu, ne vedem obligați de a deschide acest paragraf tocmai pentru faptul că problema comportă mai multă suplețe în direcționarea observațiilor. Un ansamblu este departe de a fi o simplă asociere de surse sonore, indiferent că acestea sunt voci sau instrumente.

Putem totuși desluși două criterii de asociere a surselor sonore în cadrul ansamblului și anume:

- 1) criteriul apartenenței la registru (înalț, mediu, grav)
- 2) criteriul unității timbrale

Ansamblul care se constituie pe baza acestor criterii primare, ne apare ca o reunire de mai multe surse sonore, stratificate după criteriul registrelor și grupate după criterii timbrale. La baza noțiunii de ansamblu stă deci noțiunea de cântat împreună, ceea ce atât de sugestiv se numește în limba germană: „zusammenspiel-ul”.

Granița dintre sursele sonore singulare (solo) și locul unde diverse formații muzicale au dreptul de a se numi ansamblu muzical, este destul de dificil de a fi trasată. De exemplu: dacă luăm în considerare complexitatea scriiturii muzicale, ajungem deseori la constatări paradoxale: o orgă, un pian, poate chiar un violoncel solo au o scriitură muzicală mult mai complexă decât o partidă vocală dintr-un cor, în care participă mult mai mulți executanți și cu toate acestea în nici o ipostază aceste instrumente solo nu pot fi denumite ansamblu.

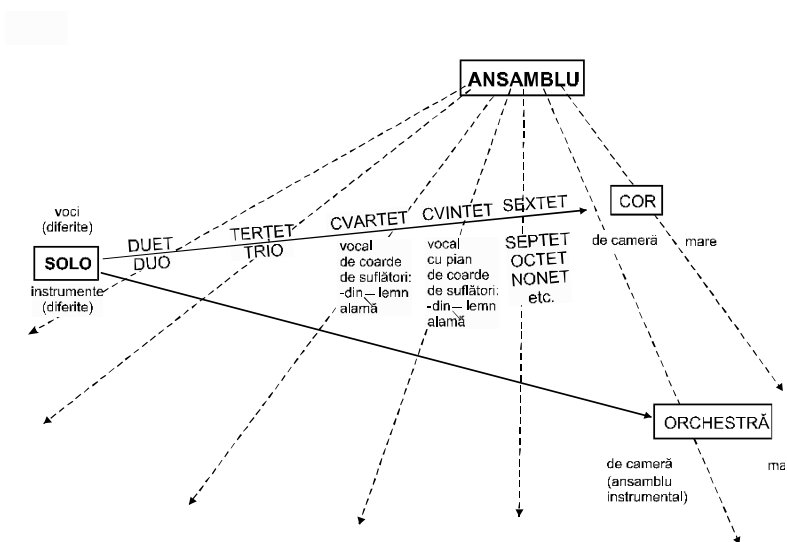
În limbajul cotidian, denumim Duo-duet, Trio-terțet, cvartet, cvintet și de aici mai departe tot mai rar sextet, septet, octet, nonet, dixtuor etc... termeni ce tind să fie substituiți cu acela de ansamblu cameral.

Cu cât numărul executanților se amplifică, termenul este înlocuit cu acela de orchestră.

Fenomenul este similar în cazul muzicii vocale, cu o singură precizare că în cadrul ansamblului vocal în ipostaza cea mai caracteristică, adică aceea de cor, apare ca necesitate noțiunea de partidă. Adică, reunirea de partide vocale formează corul, pe când reunirea de voci formează duet, terțet, etc.

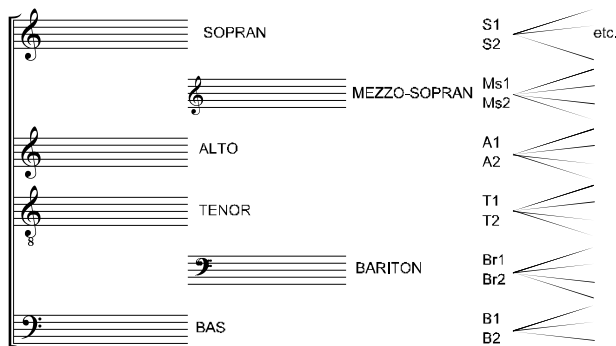
Într-un anume fel geneza corului a determinat mai târziu geneza orchestrei de coarde (ansamblul de coarde fiind singurul tip de ansamblu în care avem partide instrumentale, aidoma corului) în cazul suflătorilor distingem diverse formații camerale: octetul de lemne, cvintetul de alămuri moi, etc.

Ajunși până aici, reproducem o schemă din care reiese aria de cuprindere a termenului de ansamblu (schema este preluată din *Cursul de muzicologie* al lui Valentin Timaru) (Bl. 28) Exemplu:



Față cele observate, dorim să ne oprim puțin și asupra ortografierii unei partituri destinate ansamblului.

În principiu, partitura ține cont de apartenența la registru a surselor sonore și se clădește pe rânduri, a căror bază este întotdeauna registrul grav:



Bineînțeles, am sesizat că este vorba de o partitură corală.

În cazul orchestrei, partitura are două criterii de ortografie, criterii ce operează simultan: întâi cel referitor la apartenența la un registru (aidoma partiturii corale), acesta operând în interiorul unei familii instrumentale și apoi suprapunerea acestor sisteme ale diverselor familii după un criteriu evolutiv-istoric:

	BAROC	CLASICISM	ROMANTISM	MODERNISM
			Fl. Ob. Cl. Fg.	Fl. Ob. Cl. Fg.
		Fl. Ob. Cl. Fg.	Trp. Cor. Trb. Tuba	ALĂMURI TARI ALĂMURI MOI Cor. Tuba
	SUPLĂTORI în ordine alcatoare	ALĂMURI+ TIMPANI	TIMPANI+ PERCUTIE I II	PERCUTIE I II III IV
	SOLISTI VOCALI COR SOLISTI			→ → →
CORDARI	vl. I vl. II vla. vlc. cb.			→

După cum se observă, principiul de clădire a unei partituri complexe este următorul: - la bază este întotdeauna

sistemul orchestrei de coarde (adică ansamblul care a generat de fapt conceptul de orchestră); deasupra acestuia s-au adăugat treptat alte sisteme: întâi suflătorii în ordine aleatoare, apoi grupările acestora după apartenența la familiile instrumentale.

Evoluția partiturii a avut ca principiu o permanentă „dilatare”, astfel că noile instrumente apărute erau așezate întotdeauna deasupra sistemului orchestrei de coarde.

Bineînțeles că asistăm de multe ori la anumite „licențe” pe care și le permit compozitorii în ortografierea partiturilor. Cazul frecvent este cel al piccolei, apoi al cornilor, al percuției sau al soliștilor vocali.

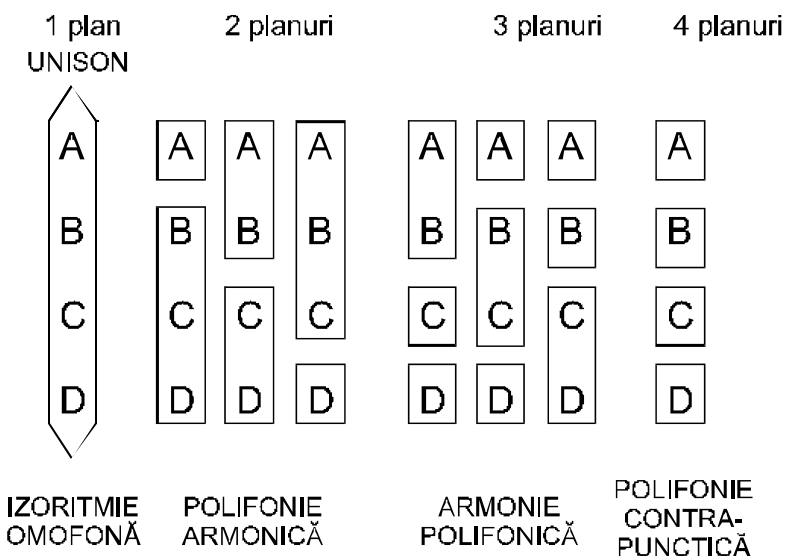
În cazul formațiilor camerale netradiționale, atât de aleatoriu concepute de compozitorii contemporani, ortografierea partiturii este cea impusă de autor.

Totuși, în principiu, se ține cont de apartenența la registru a surselor sonore.

DISTRIBUȚIA PLANURILOR SONORE ÎN CADRUL DIFERITELOR TIPURI DE ANSAMBLU

Ajunși la acest nivel, credem că este necesar să facem din nou apel la schematismul disciplinelor tehnologice. Este vorba, bineînțeles, de faptul că atât armonia cât și contrapunctul studiază scriitura muzicală principal până la 4 voci.

Dacă, în mod convențional, numim aceste voci cu simbolurile A B C D (aceasta pentru a nu face confuzia dintre S A T B plan sonor în general) atunci conform unei elementare logici avem următoarele posibilități combinatorii:



Observații

În partea stângă am menționat cazul reunirii lui A B C D într-un singur plan sonor, caz ce poate fi întâlnit în două ipostaze:

- 1) în aceea de unison
- 2) în aceea de izoritmie omofonă

În cazul izoritmiei omofone suntem în domeniul tehnologic al armoniei.

În extremitatea dreaptă a schemei, avem patru voci și patru planuri sonore și fără a intra în detalii subliniem doar atât că e vorba de un discurs muzical polifonic tipic pentru ceea ce s-a studiat la contrapunct.

Între aceste extreme putem să întâlnim repartizarea vocilor pe două sau pe trei planuri sonore, un fel de armonie polifonică sau polifonie armonică. Această schematizare a vocilor poate fi aplicată desigur vocilor sopran, alto, tenor și bas cât și oricărei familii instrumentale.

Bineînțeles, se poate extinde observația și asupra structurii pe cinci voci, aceasta fiind foarte utilă mai ales în remarcile asupra grupurilor de alămuri (2 trompete + 3 tromboane sau 4 corni + 1 tubă, referindu-ne la cazurile cele mai des întâlnite în orchestră).

Din prudență, ne oprim totuși aici, pentru că ponderea mare a discursului muzical se consumă la nivelul celor 4 voci tradiționale.

Și atunci subliniem doar atât, că un plan sonor poate să existe într-o multitudine de ipostaze. Este suficient ca să substituim simbolurile A B C D cu componentele ansamblului pe care am dori sa-l observăm și avem deja un sprijin în derularea observațiilor noastre.

De exemplu, la un cvartet de coarde A = vioara I, B = vioara II, C = viola, D = violoncel; dacă privim repartizarea planurilor în cvartetul de coarde, din schema anterioară vedem care sunt disponibilitățile acestui tip de ansamblu .

În mod similar putem să ne ordonăm observațiile cu orice familie de instrumente.

În cazul combinării între acestea, intervin în mod inevitabil și suprapunerea diverselor timbruri. Și aici, după caz, este operantă schema pe care am propus-o la pagina 54.

Totuși nu putem încheia acest capitol, fără a menționa câteva elemente esențiale pentru constituirea ideii de ansamblu în strânsă legătură cu conștientizarea noțiunii de plan sonor.

Încercăm aici să reținem unele din cele mai semnificative și anume:

- alcătuirea unui ansamblu în contextul unei unități timbrale, adică în interiorul a ceea ce am numit familie de instrumente. În acest caz, problemele de scriitură se pun în strânsă legătură cu echilibrarea registrelor, cu apropierea fiziologică a emisiei (fenomen valabil și la instrument, nu numai la voce).

În acest context, în cazul unei scriituri omofone, ansamblul trebuie să redea o principală omogenitate timbrală, fără de care scriitura muzicală este compromisă.

În cazurile scriiturii pe două sau pe trei planuri, acolo pot interveni foarte multe detalieri și mult mai multe rafinamente de scriitură.

În cazul unei scriituri contrapunctice, lucrurile sunt cu mult mai evidente, ansamblul conturându-se odată cu muzica pe care o execută.

Unisonul în schimb, este una din cele mai controversate probleme ale ansamblului deoarece servește în esență o singură linie melodică.

În contextul ansamblului găsim mai multe ipostaze ale sale, de exemplu: unisonul real, față de scara muzicală generală, realizat prin surse sonore tensionate diferit, în funcție de relația dintre ambitusul și pasajul care trebuie intonat.

Aici întâlnim iarăși multe rafinamente de scriitură cât și multe senzații de spațializări subiective ca de exemplu: o voce de tenor care intonează în registrul supraacut un unison împreună cu o voce de alto, ne proiectează imaginea subiectivă a unei voci masculine care cântă deasupra vocii feminine deși, din punct de vedere acustic, vocile noastre intonează aceleași înălțimi. De ce această senzație, deoarece tenorul tensionează în registrul supraacut pe când alto-ul cântă normal în registrul vocii de piept.

Fiind lucruri arhicunoscute, nu credem că este cazul să mai insistăm asupra lor. Cu toate acestea, acest fenomen este un accesoriu de bază în tehnica orchestrației, în fond din aceasta se naște combinatoria timbrului mixt.

Revenind la unison, menționăm cealaltă ipostază și anume aceea a unisonului spațializat în care același plan sonor se intonează în mai multe registre, cu intenția clară de a contura aceeași linie melodică pe înălțimi diferite.

Credem că aici este locul potrivit să aducem unele mici completări asupra omogenizării unui ansamblu, fie vocal fie instrumental.

În cazul corului, dacă se ține cont de fiziologia tipică a fiecărei voci, omogenizarea are principial șansă de izbândă.

Elementul esențial este acela că vocile se recomandă a fi utilizate într-o fiziologie unitară.

Problematică sunt vocile foarte puternice și foarte metalice, acele "alămuri" ale partidei, ce trebuie estompate și au șanse mari de dezomogenizare în nuanțe mari: forte, fortissimo. De asemenea, șanse de dezomogenizare au vocile înalte: sopran și tenor, mai greu vocile grave alto și bas.

Omogenizarea la nivelul ansamblului vocal presupune o omogenizare a spectrului timbral, de intonație, ritm, construcție vocalică, etc.

În cazul instrumentelor de suflat din lemn, avem două subgrupe cu caracteristici diametral opuse: prima - anciile duble care sunt robuste, foarte caracteristic timbrale în registrul grav, extraordinar de maleabile în registrul mediu, fiind capabile de a nuanța foarte sensibil și gradat de la un piano până la fortissimo; pentru ca în registrul acut să se detimbreze treptat, iar în registrul supraacut să ne dea senzația de "gâtuire".

Pe cealaltă latură este flautul și clarinetul care sunt foarte moi, ușor senzuali în prima sextă a registrului grav; având posibilități aproape nelimitate în registrul mediu, pentru ca în registrul acut și supraacut să fie treptat tot mai incapabile de a realiza un piano, devenind stridente până spre "pragul durerii". De aici se impune firesc o concluzie: un octet de suflători în lemn se orchestrează eficient în registrul mediu al tuturor reprezentanților săi.

În cazul când dorim efecte speciale, se pot utiliza doar acele instrumente care servesc mai bine intenția.

Nu rareori întâlnim în partituri momente caracteristice realizate doar de oboaie și fagoturi sau doar de

flaute și clarinete (a se vedea în acest sens schema de la pagina 38).

În cazul instrumentelor de suflat din alamă, dacă acceptăm logica împărțirii în alămuri tari și alămuri moi, scriitura se realizează omogen fără nici un efort. Din îmbinarea nedorită a acestor subgrupe de alămuri se nasc, de multe ori, efecte fruste de fanfară.

În cazul orchestrei de coarde, problemele sunt foarte asemănătoare cu cele ale corului ținând cont desigur de specificul tehnicii, de altfel am menționat la timpul potrivit că numai corul și orchestrele de coarde sunt acea spinoasă problemă a omogenizării partidei (deoarece după cum bine știm, suflătorii sunt formații camerale care se adaugă opțional în procesul de evoluție a muzicii de orchestră).

Revenind la problema relației dintre planul sonor și ansamblu, dorim să reținem în concluzia acestui capitol, câteva aspecte care ni s-au părut cele mai semnificative.

Orice tip de ansamblu, are disponibilitatea de a se plia pe diverse tipuri de scriitură muzicală, bineînțeles cu condiția ca scriitura respectivă să țină cont de caracteristicile de bază ale ansamblului (ambitus, registre, tehnică specifică de execuție, potențial dinamic etc.)

În ceea ce ne privește, am făcut această remarcă cu scopul de a sublinia că principial planurile sonore ale unei scriituri sunt aceleași.

Reluând paralelismul pe care l-am făcut între voci și instrumente, propunem denumirea planurilor sonore ale scriiturii muzicale cu câțiva termeni consacrați în strânsă legătură cu vocea:

- o scriitură pe două voci cuprinde planul discantului și planul basului;
- o scriitură pe trei voci conține vocea înaltă, vocea mediană și vocea gravă;
- o scriitură pe patru voci conține: sopran, alto, tenor, bas.

2 planuri

	COR DE FEMEI	COR DE BĂRBATI	COR DE MIXT	CORZI	LEMNE	ALĂMURI TARI	ALĂMURI MOI	ALĂMURI GLOBAL
DISCANT	S	T	FEMEI	vl. I vl. II (vla)	Fl. Ob.	Trp.	Cor.	Trp., Cor.
BAS	A	B	BĂRBATI	(vla) vlc. cb.	Cl. Fg.	Trb.	Tuba	Trb., Tuba

3 planuri

ÎNALT	S	T	S	vl. I	Fl.	Trp. ₁	Cor. ₁	Trp.
MEDIU	MS	Br	A T	vl. II vla	Ob. Cl.	Trp. ₂ Trb. ₁	Cor. 2, 3, 4.	Cor. Trb. _{1, 2}
GRAV	A	B	B	vlc. cb.	Fg.	Trb. ₂ Trb. ₃	Tuba	Trb. ₃ Tuba

4 planuri

S	S ₁	T ₁	S	vl. I	Fl.	Trp. ₁	Cor. ₁	Trp.
A	S ₂ M.S ₁	T ₂ Br ₁	A	vl. II	Ob.	Trp. ₍₂₎ Trb. ₁	Cor. ₂ (3)	Cor.
T	A ₁ M.S ₂	Br. Br ₂	T	vla.	Cl.	Trb. ₍₁₎ ?	Cor. ₍₃₎ (4)	Trb.
B	A ₂ C.A	B	B	vlc. cb.	Fg.	Trb. ₍₂₎ 3	Tuba	Tuba

Observații

După cum se poate vedea din schemele propuse mai sus, fiecare tip de ansamblu se poate plia pe o diversitate de planuri. Aceasta, bineînțeles va fi determinată de scriitura muzicală, care nu în mod obligatoriu rămâne de la început la sfârșit "înghețată" într-un singur tip de repartizare pe planuri sonore.

Această schemă ar fi util să fie comparată cu observațiile noastre de la pagina 54 unde, după cum ne amintim, am repartizat scriitura muzicală pe planurile ABCD.

Dorința noastră, în cazul de față, a fost în primul rând aceea de a sintetiza posibilitățile scriiturii muzicale pe de o parte și de a vedea mai clar posibilitățile de îmbinare a diverselor tipuri de ansamblu, pe de altă parte.

Cu alte cuvinte, din schema noastră reies cu rapiditate dublajele firești, de exemplu: voci – cordari, voci – suflători din lemn, voci – suflători din alamă, în funcție de momentul respectiv al lucrării pe care o analizăm. Avem astfel posibilitatea să înțelegem de ce în mod firesc vocea de sopran, vioara I, flautul, trompeta formează un singur plan sonor într-un tutti de vocal-simfonic sau de operă.

Tot din această schematizare putem sesiza de ce vocile și instrumentele mediene au atât de mare disponibilitate și mobilitate de pliere, după necesități fie spre discant, fie spre bas, fie spre alto, fie spre tenor. Și atunci, nu în ultimul rând, am putea concluziona că baza echilibrului de ansamblu trebuie căutată în aceste „voci”, de exemplu:

- un cor bun este cel cu altiste și tenori buni;
- un cvartet bun este cel cu o violă bună;

- o orchestră de coarde bună, este cea cu partidele de vioara II și violă bune;
- un octet de lemne bun, este cel cu oboaie și clarinete bune;
- la alămuri, problema cheie este la nivelul cornilor.

Rămânând încă puțin în domeniul alăturilor, după cum s-a văzut în schemele noastre am dat două variante de distribuție a alăturilor pe planuri.

Prima este cea pentru care am optat și în considerațiile noastre din Capitolul II.

A doua este privită global, alăturile fiind amestecate după criteriul apartenenței la registru și după cum am menționat la timpul potrivit, acest tip de scriitură are inconveniente de multe ori insurmontabile.

Un dirijor ar trebui să conștientizeze aceste probleme, tocmai în situații în care scriitura muzicală nu urmărește această distribuție naturală a vocilor pe planuri; el este obligat să intervină și să corecteze după posibilități omogenizarea care suferă atunci foarte mult.

CONCLUZII

Într-o partitură, muzica nu există decât potențial; ea primește viață abia prin decodificarea partiturii de către interpret (în cazul nostru de către dirijor prin intermediul ansamblului).

Față de această primă constatare mai putem observa existența unor relații diferențiate dintre ansamblul muzical și dirijor pe de o parte și dintre ansamblul muzical și compozitor, pe de altă parte. Chiar dacă ansamblul este rezultata unei sume de interpreți, acesta, pentru dirijor, este în esență un „instrument” prin care se exprimă ca și interpret.

În fond toată lucrarea noastră nu a făcut altceva decât o pledoarie în acest sens. Dar așa cum un pianist nu există în afara pianului, un violonist în afara viorii sale, nici un dirijor nu poate exista în afara unui ansamblu muzical. Dificultatea profesiei de dirijor apare acolo unde acesta trebuie să-și „construiască” de fiecare dată propriul său instrument.

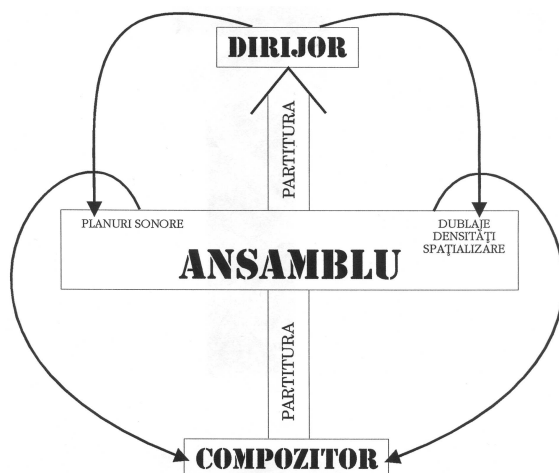
Pentru un compozitor în schimb, ansamblul este o „zonă” de surse sonore în care încearcă să-și imagineze muzica sa. De aici se naște și o anumită independență a compozitorului față de ansamblu. Bineînțeles, compozitorul dorește în principiu ca muzica sa să fie viabilă și atunci este interesat de toate problemele practice ale ansamblului în care dorește să se exprime, dar repetăm, această relație a sa cu ansamblul nu este vitală ci numai opțională.

Totuși, între dirijor și compozitor există o relație materială concretă, care se numește partitura.

Îndrăznim să credem că relația dintre compozitor și partitură este, ca sens, o relație de interiorizare a tuturor

parametrilor muzicali codificați în ea, pe când pentru dirijor relația cu partitura este de exteriorizare, prin decodificarea parametrilor muzicali existenți în aceasta.

Imaginăm în acest sens următoarea schemă:



Observații

Arătăm modelul în care noi concepem funcția centrală a ansamblului în vitalizarea, interpretarea și transmiterea partiturii.

În această funcție mediană ansamblul și dirijorul definesc o axă centrală a execuției pe care se așează partitura. Se pot urmări de asemenea din schemă vectorii aplicați atât în actul de creație al compozitorului cât și cei valabili în cadrul interpretării. Aceștia, într-un mod armonios se completează reciproc, parcurgând traiectorii similare, dar în sens invers:

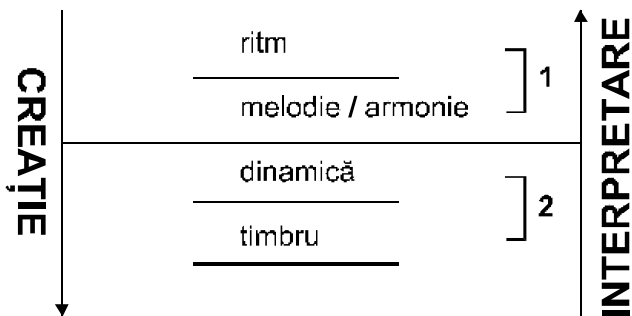
1) compozitorul oferă partitura și propune sensuri de sonorizare (dublaje, densități, etc.)

2) interpretul acceptă aceste propuneri și le execută, însă acceptul reprezintă un moment creativ, dirijorul nu este un robot, deci tocmai elementul subiectiv, creator, personal, artistic, toate acestea sunt calități ale acestuia, aduc acel plus de valoare artistică în și prin care partitura redevine muzică vie.

Judecând din punct de vedere artistic relația dirijor – ansamblu, modelul nostru de mai sus oferă o serie întregă de posibilități analitice inclusiv pe plan estetic: fapt ce ar merita investigarea problemelor într-o lucrare aparte.

Aici, în cadrul concluziilor, ne permitem să schițăm câteva dintre ele:

- amintim, în primul rând, similitudinile modelului nostru de axă dirijor–ansamblu–compozitor, cu cel al matricei de travaliu, privind mijloacele de expresie ale muzicii:



Precum se vede în această matrice, componentele au un caracter relațional: manifestarea informației ritmice care, condiționată de discursul melodic-armonic și invers, precum dinamica, este reprezentată prin timbru și invers, dar în același timp raportul semnalat nr. 1 din matrice este

reprezentat prin raportul semnalat nr. 2. Această ultimă intercondiționare vizează tema noastră, în sensul că primul raport reprezintă punctul de plecare al actului de compoziție, iar cel de-al doilea, punctul de plecare al actului de interpretare.

Așadar, revitalizarea partiturii se manifestă prin concretizarea dinamicii și a timbrului care, la rândul lor, vor purta mesajul întreprins în compartimentele metrico-ritmice și melodico-armonice.

În al doilea rând reținem faptul că relația dirijor-ansamblu are atât o latură și un domeniu de manifestare intern cât și un mediu extern; bunăoară, dirijorul trebuie să aibă grijă nu numai la compartimentarea sintetică și analitică a componentelor sonore intrinseci ale ansamblului, el este obligat să țină cont și de condițiile de mediu extrinseci în care se produce actul interpretativ: în săli de concerte, catedrale, uneori în aer liber.

Aici, amintim doar câteva aspecte legate de stăpânirea interpretării de către dirijor, a unor condiții extrinseci de sonorizare: aceste aspecte au caracter stilistico-estetic. Le vom grupa în două: mediul acustic și modul de plasare al ansamblului în acest mediu.

1) Mediul acustic se leagă organic de principiile stilistice ale arhitecturii, de exemplu: o catedrală gotică sau una de stil baroc oferă posibilități de sonorizare cu totul diferite, o sală de concerte modernă pune alte probleme de sonorizare. Aceste probleme nu sunt importante doar pentru imprimări, ele pun o condiție estetică primordială și în privința publicului, a receptării directe.

În catedralele gotice reverberația este mare, câteodată 2-3 secunde, ceea ce produce un efect sonor deosebit: „valurile sonore” acoperă, atotcuprind colectivitatea publică.

Aceste condiții au fost prielnice pentru promovarea valorilor sacrale ale sublimului muzical. Muzica barocă vocal-instrumentală pretindea o reducere a reverberației, dat fiind tempoul și figurația muzicală mai rapidă și tocmai de aceea, condițiile trebuie respectate.

2) Plasarea ansamblului în mediul acustic, reprezintă de asemenea un moment hotărâtor în finalizarea experienței estetice. Formațiile mici camerale sunt mai nou din ce în ce mai mult înconjurate de public (plasate în centru).

Aceste strădanii, invocă sincretismul de altă dată al artei, *Musike* în care au fost întrunite, pe de o parte muzica - poezia-dansul, iar pe de altă parte, raporturile creator / creație-interpret/interpretare-public/receptare.

Forma clasică de amplasament rămâne totuși scena sălii de concerte.

Încheiem aceste referiri asupra modelului nostru amintind operaționalitatea sa inclusiv asupra sensibilizării valorilor estetice fundamentale cuprinse în mesajul partiturii.

Așadar frumosul, sublimul, tragicul, etc. reprezintă tot atâtea probleme dirijorale în transmiterea conținutului piesei muzicale.

Dirijorul, cunoscând structura dinamico-timbrală a sentimentelor estetice însoțitoare de valori și conștientizând modalitățile de redare metrico-ritmice și melodico-armonice ale acestora de către compozitor, va fi în măsură să realizeze o interpretare la înălțimea exigențelor estetice.

Și acum, la încheierea acestei lucrări, dorim să reținem următoarea remarcă:

- ansamblul este rezultanta reunirii mai multor surse sonore, dar este, în primul rând, un „instrument” de decodificare al unei partituri, așa cum partitura înseamnă în sine, codificarea muzicii imparate de un compozitor.

Am revenit asupra acestui detaliu deoarece am dorit să se rețină faptul că un ansamblu oricând este dependent de repertoriul oferit printr-o sumă de partituri destinate lui. Ori, această problemă presupune o dezbateră mult mai detaliată și oricum, credem că ar trebui să fie obiectul unei cercetări aparte.

Ca o ultimă remarcă am vrea să subliniem faptul că prin tot ceea ce ne-am străduit să conturăm în această carte, nu am făcut altceva decât să ne ordonăm observațiile care ni s-au deslușit de-a lungul timpului.

Evident, opțiunea noastră de bază este practica artistică, pentru că așa după cum am subliniat în schema de la pagina 64, rolul dirijorului credem că este altul decât al compozitorului, cu atât mai mult al muzicologului.

Din unghiul de vedere al unui dirijor, observațiile noastre le oprim aici. Credem în schimb că ideile dezbătute pe parcursul acestei lucrări sunt demne de a fi dezvoltate în detaliu, atât din punct de vedere al compozitorului, cât și din punct de vedere al muzicologului.

Deși încheiată, cercetarea noastră-prin complexitatea ei-abia acum o vedem deschisă.

*„Muzica e poate ultimul cuvânt al artei, după cum
moartea este ultimul cuvânt al vieții.”*

H. Heine

BIBLIOGRAFIE

Dicționare

- *** *Dicționar de estetică generală*, Editura Politică, București, 1972.
- * * * *Mic dicționar enciclopedic*, Editura Enciclopedică Română, București, 1972.
- * * * *Dicționar Explicativ al Limbii Române (DEX)*, Editura Academiei RSR, București, 1975.
- *** *Dicționar de mari muzicieni, Larousse*, 1985, sub coordonarea lui Antoine Golea și Marc Vignal, completat și tradus de Oltea Șerban-Pârâu, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2010.

Cărți, Studii

1. Angi, Ștefan, *Față în față cu unele anticategorii estetice*, în "Lucrări de muzicologie" vol.12-13, Biblioteca Academiei de Muzică "Gh.Dima", Cluj-Napoca 1979, p.123.
2. Bagrinovski, Mikhail, *Tehnica mișcării brațelor în dirijat*, vol.I, II, material dactilografiat, Moscova, 1947.
3. Bărbuceanu, Valeriu, *Dicționar de instrumente muzicale*, Editura Muzicală, București, 1992
4. Bena, Augustin, *Curs practic de dirijat coral*, Editura Muzicală, București, 1958.
5. Berlioz, Hector, Strauss, Richard, *Instrumentationslehre, Teil I, II*, Editura Peters, Leipzig, 1955.
6. Botez, D. Dumitru, *Tratat de cânt și dirijat coral* vol. I, II, București, 1982-1985.
7. Casella, Alfredo, - Mortari Virgilio, *Tehnica orchestrei contemporane*, Editura Muzicală, București, 1965.
8. Cesnokov, Pavel, *Corul și conducera lui*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1957.
9. Chezan, Ioan, *Profesionalismul dirijorului de cor*- Editura Caiete Silvane, Zalău, 2008.

10. Demian, Wilhelm, *Teoria instrumentelor*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1968.
11. Erpf, Hermann, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, B. Schott's Sohne, Mainz 1959.
12. Gagim, Ion, *Dicționar de muzică* Editura Știința, Chișinău, Republica Moldova, 2008.
13. Gâscă, Nicolae, *Tratat de teoria instrumentelor*, Editura Muzicală, 1988.
14. Giuleanu, Victor, *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986.
15. Golcea, Ioan, Badea Florin, *Determinări teoretice ale cântului în ansamblu*, Editura Transversal, Târgoviște, 2010.
16. Husson, Raoul, *Vocea cântată*, Editura Muzicală, București, 1968
17. Iarosevici, Gheorghe, *Metodica predării și a studiului instrumentelor de coarde*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1962.
18. Kallo, Ildiko, *Estetica artei interpretative corale din Transilvania*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2008.
19. Lupu, Jean, *Educarea auzului muzical dificil*, Editura Muzicală, București, 1988.
20. Niculescu-Basu, George, *Cum am cântat eu...*, Editura Muzicală, București, 1958.
21. Pașcanu, Alexandru, *Despre instrumentele din orchestrația simfonică*, Editura Muzicală, București, 1980.
22. Rimski, Korsakov, Nikolai, *Principii de orchestrație*, Editura Muzicală, București, 1959.
23. Sachs, Curt, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, VEB. Breitkopf & Hartel, Leipzig, 1930.
24. Șerfezi, Ion, *Metodica predării muzicii*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
25. Thomas, Kurt, *Lehrbuch der Chorleitung*, Band I, II, III VEB. Breitkopf&Hartel, Leipzig, 1957.

26. Timaru, Valentin, "Diapazonul și sistemele de intonație" în *Lucrări de muzicologie vol.12-13*, Biblioteca Academiei de Muzică "Gh.Dima", Cluj-Napoca, 1979 p.153.
27. Timaru, Valentin, *Ansamblul muzical și arta scriiturii pentru diversele sale ipostaze*, Editura Institutului Biblic "Emanuel", Oradea, 1999.
28. Timaru, Valentin, *Elemente de muzicologie*, vol.I, curs dactilografiat, Biblioteca Academiei de Muzică "Gh.Dima", Cluj-Napoca.
29. Truculescu, Marin-Marius, *Cântul vocal profesionist*, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2011.
30. Urmă, Dem, *Acustică și muzică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982.
31. Vancea, Zeno, *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.
32. Vieru, Anatol, *Cuvinte despre note*, Editura Cartea Românească, 1994.
33. Vodă-Nuțeanu Diana, *Timbralitatea corală modernă*-Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2004.
34. Voiculescu, Dan, *Dirijorul de cor și cerințele contemporaneității - Jurnal Coral "A Cappella"*, Fundația Sound, București, 2002.