

NOTE DE CURS

Masterat AN II

Disciplina: Strategii în abordarea repertoriului ansamblurilor corale

Titular curs: Lect.univ.dr.Luminita Gutanu Stoian

(Note de curs –dupa Gâscă, Nicolae – *Arta dirijorală.Dirijorul de cor.* Editura Hyperion, Chisinau, 1992)

Semestrul I

REPERTORIU. CRITERII DE ALEGERE ȘI TIPURI DE PROGRAME

Una dintre cele mai dificile sarcini ale dirijorului este alegerea repertoriului formației corale și alcătuirea programelor concertelor corale.

Prin repertoriu se înțelege totalitatea pieselor pe care o formație corală le poate interpreta la un moment dat. Alegerea lucrărilor ce vor alcătui repertoriul formației implică pricepere și reclamă o mare răspundere. Pentru aceasta dirijorul trebuie să se preocupe permanent de lărgirea cunoștințelor sale în domeniul literaturii corale, de cunoașterea celor mai valoroase lucrări din literatura universală și românească, căutând a fi la curent cu tot ce apare mai valoros în acest domeniu. Numai având la îndemână un bogat bagaj repertorial personal va putea alege repertoriul formației sale corale, avându-se în vedere:

1. Posibilitățile tehnico-interpretative ale formației, urmărindu-se ca lucrările alese să nu depășească nivelul formației la momentul respectiv, dar în același timp să contribuie la ridicarea progresivă a acestuia. De acest lucru se ține cont mai cu seamă în cazul corurilor de amatori și școlare. În acest sens piesele corale alese trebuie să îndeplinească următoarele condiții:

- a. Să nu depășească ambitusul normal al vocilor, mai ales în cazul corurilor de copii. Astfel la clasele I-II nu se includ în repertoriu lucrări ce depășesc octava, iar la clasele III-IV decima;
 - b. Să nu prezinte dificultăți intonaționale: prea multe intervale mărite și micșorate, cromatisme, salturi mari și dese etc.
 - c. Să nu prezinte dificultăți metro-ritmice ce depășesc nivelul formației;
 - d. Să nu solicite tempouri sau nuanțe dificile de realizat de către formație. A nu se uita că tempourile lente reclamă o foarte bună susținere a respirației, în timp ce cele rapide o foarte bună staccatură și o articulație și dicție precisă. Nuanțele foarte mari sunt accesibile numai formațiilor corale mari.
 - e. Să nu aibă prea multe și prea dese modulații, mai ales în cazul corurilor de copii.
 - f. Să nu utilizeze suprapuneri sau înlănțuiri dificile de realizat sau desfășurări polifonice complicate.
2. Tipul de cor. În acest sens unul va fi repertoriul pentru un cor mare, altul pentru un cor de cameră, ale cărei posibilități dinamice sunt mai reduse, dar cele tehnico-interpretative mai mari, altul pentru un cor de copii, cor de femei sau cor bărbătesc.
 3. Varietatea de genuri și stiluri. Este necesar a se include în repertoriu lucrări corale aparținând tuturor genurilor corale: motete, madrigale, chansone polifonice, lieduri corale, cantate, cântece de mase, prelucrări folclorice, miniaturi corale etc.

Diversitatea stilistică presupune abordarea celor mai valoroase creații corale din literatura universală și românească, din toate epocile – Renaștere, Baroc, Clasicism, Romantism, Impresionism, epoca modernă și contemporană – și din toate genurile. Nu pot lipsi piesele ce formează tradiția muzicii noastre corale, de la Musicescu, G. Dima, C. Porumbescu, D.G. Kiriac la P. Constantinescu, I. Chirescu, Al. Pașcanu, A. Vieru, V.Spătăreanu, D. Buciu etc.

4. Valoarea ideologico-educativă a textelor literare urmărind o cât mai mare diversitate tematică.

Înalta menire a formațiilor corale de educare estetică se poate împlini numai printr-o tematică bine aleasă, variată și mereu actuală. În acest sens repertoriul trebuie să cuprindă lucrări ce abordează tematic majoră a zilelor noastre.

În cazul formațiilor corale de amatori, dar mai ales în cazul corurilor de copii, alegerea tematică trebuie să țină cont de preocupările, de afectivitatea și vârsta interpreților. Trebuie de mers nu spre o tematică unilaterală, ci spre una cât mai diversă, urmând ca interpreții să-și regăsească preocupările în tematica lucrărilor ce le interpretează.

În cazul corurilor de copii, vârsta și preocupările micilor interpreți trebuie să-și pună amprenta asupra repertoriului. Tematica cântecelor va fi: școala, viața și preocupările copiilor, excursiile, jocurile, natura văzută de copii, munca etc. Este imperios necesar ca tematica să corespundă puterii de înțelegere a copiilor la o anumită vârstă și să aibă un caracter educativ.

5. Valoarea artistică a lucrărilor, măiestria realizării lor muzicale. Atenția noastră trebuie să se îndrepte numai asupra lucrărilor cu adevărat valoroase din acest punct de vedere, excluzând din capul locului prelucrările facile, lucrările simpliste, contrafăcute, insuficient realizate. Să nu uităm un lucru, deloc neglijabil în alegerea repertoriului: el trebuie să placă și să fie înțeles în primul rând de interpreți spre a putea fi realizat artistic. Asta nu înseamnă abordarea unor lucrări facile cu accent pe melodie, ci a unor lucrări interesante și valoroase artistic.

Repertoriul o dată ales nu rămâne imuabil, el trebuie îmbogățit permanent cu lucrări noi, în funcție de preocupările noastre, de programele concertelor etc. În același timp unele piese cântate prea de multe ori, sau care prin tematică nu mai corespund actualității, trebuie scoase din repertoriu. În acest fel, de la an la an, repertoriul formației corale se primenește prin înlocuirea treptată a unor piese cu altele noi, de mai mare actualitate, cu o problematică tehnică mai avansată, pe măsura creșterii calitative a

ansamblului. Numai în acest fel evităm plafonarea și menținem trează pasiunea pentru muzică și participarea afectivă în repetiții și concerte.

Repertoriul unei formații corale este determinat de manifestările artistice la care urmează să ia parte, de concerte pe pe care și le propune a le da, repertoriul fiind astfel alcătuit din subsumarea programelor de concert.

Care sunt criteriile ce se au în vedere la stabilirea unui program de concert?

În primul rând scopul concertului. Astfel unul va fi programul unui concert ocazional, altul în cazul unui concurs sau festival, altul în cazul unui concert coral.

În cazul concertelor ocazionale dedicate unor evenimente programul va trebui să cuprindă lucrările cele mai potrivite ca tematică cu evenimentul ce prilejuiește manifestarea artistică. Având în vedere și durata unor asemenea manifestări – 30-45 de minute – programul unei formații corale va cuprinde:

- Unul-două cântece dedicate evenimentului sărbătorit;
- O lucrare din literatura corală clasică sau contemporană românească;
- O prelucrare folclorică.

În cazul serbărilor școlare, programul corului va fi alcătuit din:

- Unul-două cântece dedicate momentului sărbătorit;
- Unul-două cântece din repertoriul clasic și romantic universal și românesc cu tematică din viața copiilor;
- Două cântece din repertoriul românesc contemporan dedicate vieții și preocupărilor copiilor.

Programul unui concurs coral va cuprinde, alături de piesele impuse, atunci când acest lucru este stipulat:

- O lucrare care să pună în valoare nivelul tehnic al formației, cu dificultăți intonaționale și de acordaj, cu agilități vocale, într-un tempo rapid, din repertoriul românesc;
- O lucrare corală românească menită a pune în valoare resursele expresive ale formației, maleabilitatea dinamică, susținerea vocală.

În cazul în care timpul afectat formației permite, se mai pot adăuga o lucrare din literatura corală clasică românească sau universală, o prelucrare de folclor. Se recomandă ca una din lucrările prezentate să fie o primă audiție, vădind astfel preocuparea constantă

a dirijorului și foamței pentru lucrări noi, cu o tematică și o factură melodico-armonică mai avansată.

În cazul festivalurilor se îmbracă forma concursurilor: Festivalurile „G. Dima”, „D.G. Kiriac”, „I. Vidu”, „C. Porumbescu” etc., pe lângă piesele de mai sus, programul va trebui să cuprindă una-două lucrări aparținând compozitorului al cărui nume îl poartă festivalul sau dedicate evenimentului sub semnul căruia se desfășoară.

În cazul festivalurilor fără aspect de concurs, pieselor propuse mai sus li se vor adăuga:

- Una-două lucrări din literatura corală preclasică, clasică, romantică sau contemporană universală;
- Una-două lucrări din literatura corală clasică românească.

Se recomandă totodată alegerea unor lucrări mai ample, eventual cu soliști și acompaniament instrumental, cu o problematică interpretativă mai complexă, întrucât, în asemenea cazuri ceea ce se urmărește este reliefaarea valențelor tehnico-interpretative ale formației, potențele ei artistice, nivelul la care se găsește în momentul respectiv.

Se va avea în vedere și un alt aspect: gradul de dificultate al lucrărilor alese să nu depășească posibilitățile tehnico-interpretative ale formației, mai mult chiar, să fie ceva mai scăzut, știut fiind că emoțiile în atari manifestări pot avea urmări nefavorabile asupra interpretării. Este preferabilă o execuție impecabilă a unui program mai ușor decât una deficitară a unui program dificil.

Alcătuirea unui program de concert coral este ceva mai dificilă, având în vedere că el trebuie să cuprindă în medie o oră și jumătate de muzică. În general se evită programele eterogene alcătuindu-se programe:

- a. Pe epoci: Concert de muzică preclasică, Muzica Renașterii italiene, a Renașterii germane, franceze sau engleze, Concert de muzică barocă, Clasicismul vienez, Romantismul german, Muzica franceză contemporană, Clasiici ai muzicii corale românești, Compozitori de muzică corală din perioada interbelică, Concert de muzică contemporană românească etc.
- b. Pe autori: Madrigale de Cl. Monteverdi, O. Lasso, Gesualdo da Venosa, Palestrina, Concert coral J.S. Bach, G. Fr. Handel, W.A. Mozart, J. Brahms, Fr. Schubert, G. Musicescu, Gh. Cucu, I. Chirescu, S. Drăgoi, P.

Constantinescu, I. Vidu etc. Se pot grupa și câte doi sau mai mulți autori din aceeași epocă sau epoci diferite.

- c. Pe genuri: Madrigalul italian în secolul XVI, Concert de valsuri, Coruri din opere, Cântece de iarnă, Madrigale românești contemporane, Miniatura corală în creația compozitorilor români înaintași etc.
- d. Pe tematică: Cântece de pace, Cântăm Patria, Natura în creația corală românească sau universală, cântece de dragoste, Obiceiurile de iarnă în creația corală românească etc.

Fără îndoială că în cazul corurilor de amatori – școlare sau de adulți – se pot alcătui și programe oarecum eterogene, timpul rezervat repetițiilor ca și solicitările ocazionale nepermițând abordarea unui program care să vizeze un concert coral după principiile de mai sus. În asemenea cazuri se pleacă, de regulă, de la cântecele patriotice trecându-se prin repertoriul coral universal și românesc clasic spre repertoriul românesc contemporan, încheind, de obicei, cu prelucrări folclorice.

Indiferent de tipul programului – ocazional, de concurs sau festival, de concert – de profilul concertului – tematic, stilistic, eterogen – în succesiunea lucrărilor ce alcătuiesc programul trebuie respectate criteriile de mai jos:

1. Varietate stilistică, evitându-se monotonia. În acest sens se va evita includerea în program a mai multor piese aparținând aceluiași compozitor una după alta (excepție fac concertele pe autori).

În succesiunea pieselor se va urmări și o evoluție stilistică, de la Renaștere la muzica contemporană. Când se vor întâlni două lucrări aparținând aceleiași epoci stilistice ele vor trebui să difere ca gen sau să aparțină unor compozitori diferiți.

2. Varietate de genuri și forme. În cazul unor concerte pe genuri sau tematice, evitarea monotoniei va fi determinată de alternanța formelor, stilurilor și autorilor. Când se includ două lucrări ale aceluiași compozitor ele trebuie să difere ca gen.
3. Alternanță de tempo și caractere. Nu se recomandă succesiunea a două piese de aceeași factură și în același tempo sau tempo apropiat.
4. Varietate dinamică. În acest fel se menține trează atenția ascultătorului și se pun în valoare potențele expresive ale formației.

5. Varietate tematică. Tematica conținutului literar influențează atât pe interpret cât și pe ascultător. Monotonia tematică are ca efect monotonie în interpretare și dezinteres din partea auditoriului.
6. Alternanța tonalităților. Se preferă raporturi cadențiale între piesele ce se succed în programul de concert.
7. Gradarea treptată a programului, de la piese de factură mai ușoară spre piese mai dificile, lucrarea cea mai dificilă sau de proporții mai mari, fiind punctul culminant al concertului, se plasează la finele acestuia. Se va avea în vedere că lucrările ce solicită susținere și expresivitate să nu fie plasate printre primele, dar nici printre ultimele, când ansamblul este ceva mai obosit. Dispunerea pieselor în programul de concert trebuie să urmărească dozarea efortului interpretativ.

Când concertul se realizează din două părți se va avea în vedere dozarea lucrărilor până la pauză și apoi de la pauză la final.

În alcătuirea unui program de concert trebuie ținut cont și de vârsta și preocupările ascultătorilor cărora ne adresăm, de gradul de receptivitate și înțelegere artistică a acestora. Astfel, programele concertelor destinate elevilor mici vor cuprinde anumite piese, față de cele destinate elevilor mari sau studenților.

Judicioasa alegere a programului asigură reușita și succesul unui concert, pune în valoare formația corală și contribuie la ridicare nivelului ei interpretativ.

STRUCTURA VOCALĂ A CORURILOR

În raport de vocile utilizate, bazat pe criteriile de omogenizare timbrală, există două tipuri de coruri: **pe voci egale**, cu o singură categorie de timbre, și **coruri mixte**, ce utilizează două categorii de timbre principale.

Corurile de voci egale

- a. **Corurile de copii** sunt alcătuite din fete și băieți până în vârsta mutației vocii. În general nu se alcătuiesc coruri numai din fete sau numai din băieți, ci combinat, deși există și coruri numai de băieți: corul de băieți din Viena, corul Radio din Berlin, corul de băieți din Salzburg. Corurile de fete au o sonoritate mai rotundă, mai moale, sunt mai ușor de omogenizat și mai curate intonațional. Cele de băieți sunt mai penetrante, mai puternice, apte pentru tălmăcirea partiturilor preclasice.
- b. **Corurile feminine** au o mai mare amploare și largi posibilități tehnico-expresive. Ele pot fi:
- **Pe două voci** – în care caz vocea I o formează sopranele iar vocea II numită alto, o formează mezzosopranele și contraltele;
 - **Pe trei voci** – sopran, mezzosopran, contralto;
 - **Pe patru voci** – sopran I, sopran II (vocile de soprane mai puțin înalte), mezzosopran, contralto; în cor mezzosopranele poartă denumirea alto I în timp de contraltele, alto II;

În unele cazuri vocile feminine se împart și mai mult: 5, 6, 8, 10 sau chiar 12 voci.

- c. **Corurile bărbătești** dispun de o întindere mai amplă (uneori chiar de trei octave) de o forță sonoră și o variație timbrală mai mare, fapt ce face să fie mai frecvent utilizate decât cele feminine. Ele pot fi:
- **pe două voci** – tenor, bas, în care caz în grupa bașilor vor fi incluși și baritonii;
 - **pe trei voci** – tenor, bariton, bas sau tenor I, tenor II (vocile de tenor mai puțin înalte), bas (se includ aici și baritonii);
 - **pe patru voci** – tenor I, tenor II, bariton, bas. În unele partituri baritonul este numit și bas I, spre deosebire de bas, numit bas II;

Amplificarea numărului de voci, prin divizare, este mai puțin frecventă decât în cazul vocilor feminine.

Corurile mixte

Tipul de cor mixt cel mai frecvent întâlnit în practica contemporană combină vocile feminine cu cele masculine, fiind alcătuit din: sopran, alto, tenor, bas. Mezzosopranele și contraltele alcătuiesc grupa altistelor iar baritonii și bașii – grupa bașilor.

Corul mixt are altfel cea mai diversă paletă timbrală și cel mai mare ambitus.

Pentru amplificarea aparatului sonor se recurge la divizarea vocilor: sopran I, sopran II, alto I (mezzosopranele), alto II (Contraltele), tenor I, tenor II, baritoni, bași și pedaliști sau octaviști (bași foarte gravi). Iată întinderile vocilor utilizate în cor, întinderi valabile și în cazul corurilor pe voci egale, feminine sau masculine.

Sigur că unele voci individuale pot depăși limitele expuse mai sus dar în ansamblu depășirea acestor limite este destul de dificilă chiar și pentru corurile profesionale și nerecomandabilă pentru cele de amatori.

Bașii pedaliști sunt voci foarte grave, coborând până la sunetul DO sau chiar mai jos, aducând un aport considerabil sonorității corurilor. Numărul acestora în cor este de 1-2.

De-a lungul timpurilor varianta clasică de cor mixt: sopran, altă, tenor, bas, a suferit numeroase modificări în partiturile compozitorilor. Uneori lipsește una dintre voci, alteori se divizează numai unele voci, astfel că de la Renaștere încoace întâlnim partituri pentru cor mixt la cinci voci (sopran I, II, alto, tenor, bas; sopran, alto, tenor I, tenor II, bas), la șase voci (sopran I, sopran II, alto, tenor I, tenor II, bas; sopran, alto I, alto II, tenor, bariton, bas), la șapte voci (sopran I, sopran II, alto, tenor I, tenor II, bariton, bas), la 8-12 sau chiar mai multe voci.

Un alt tip de cor mixt, mai puțin frecvent, dar întâlnit în unele partituri preclasice, din cauza interdicției vocilor feminine în practica corală, în special de cult,

este format din voci de copii – băieți și voci de bărbați: vocea I (sopran), vocea II (alto), tenor, bas.

Coruri multiple

Prin coruri multiple se înțelege utilizarea concomitentă sau alternativă a două sau trei coruri de același tip sau de tipuri diferite. Nu trebuie confundate cu corurile pe mai multe voci, rezultate din divizările partidelor, în cazul corurilor multiple fiecare cor este independent și își are partea sa distinctă și bine individualizată.

Corul dublu poate rezulta din alăturarea a două coruri mixte (O.di Lasso – *Ecoul*, H. Leo Hassler – *În răcorosul mai*, G. Enescu – *Oedipe*, A. Castaldi – *Lauda di Beatrice*, A. Vieru – *Scene nocturne*, etc.) din alăturarea corului de copii celui mixt (B. Britten – *A boy was born*) sau a celui feminin celui mixt (G. Arvinte – *Triptic maramureșan*).

Corul triplu, mai rar utilizat este rezultatul alăturării a trei coruri mixte (W.A. Mozart – *V'amo di core teneramente*, trei coruri cântând în canon, K. Pederecki – *Stabat Mater*) a trei coruri bărbătești (R. Strauss – *Cântecul barzilor*), a două coruri mixte și unul bărbătesc (G. Verdi – opera *Aida*).

Corul á capella și corul cu acompaniament

Când corul cântă fără acompaniament instrumental execuția se numește **á capella**¹, după locul unde era plasat în biserica catolică și unde execuția era pur vocală.

Corul poate fi însă și acompaniat de unul sau mai multe instrumente. Cel mai adesea se utilizează pianul sau orga. Există însă numeroase lucrări cu alte instrumente acompaniatoare sau grupuri de instrumente. Cel mai complex acompaniament îl conferă corului orchestra, de la orchestra de cameră până la cea simfonică. Literatura muzicală universală și românească ne oferă suficiente exemple în acest sens.

Corurile á capella sau cu acompaniament pot dispune și de una sau mai multe voci solistice.

¹ Á capella (*it*)

CRITERII ȘI METODE DE SELECȚIONARE A VOCILOR PENTRU COR

Selecționarea vocilor pentru cor este o acțiune pe cât de importantă pe atât de dificilă. De felul cum știm să ne alegem coriștii va depinde întreaga noastră acțiune viitoare în calitate de dirijori. Ea comportă o mare răspundere și presupune pricepere și tact.

Examinarea vocilor se recomandă a fi făcută în două sau trei etape, spre a ne putea convinge de calitățile reale ale vocii. Nu se recomandă introducerea în formație unor persoane ale căror voci de creează încă incertitudini, cu scopul de a le observa discret și atent pe parcursul unui număr de repetiții. În cazul în care nu vor corespunde, îndepărtarea din formație va leza personalitatea individului. Dacă totuși s-au comis unele erori la selecție sau dacă unele voci nu mai corespund, dirijorul trebuie să aibă tăria de a renunța la aceste voci, spre binele colectivului.

Criteriile ce se au în vedere la selecționarea vocilor pentru cor sunt:

- acuratețea intonației;
- simțul ritmic;
- timbrul vocii, acesta fiind principalul criteriu de clasificare a vocilor; se va avea în vedere alegerea vocilor cu timbre clare, limpezi.
- întinderea vocii; ce ne va permite stabilirea locului acesteia în cazul divizării partidelor; se va urmări ca vocile să dispună de o întindere normală, cu posibilități de extindere, întrucât o întindere prea mică conduce la forțarea vocii în acut sau în grav.
- muzicalitatea și sensibilitatea artistică;
- memoria muzicală;
- neprezentarea unor defecte vocale greu de înlăturat; din acest punct de vedere nu vor fi acceptate în cor voci cu defecte de respirație, cu o respirație așa-zis scurtă, care împietrează conducerea frazei muzicale,

ducând totodată la defecte intonaționale. De asemenea nu sunt recomandate pentru cor: vocile cu un vibrato prea amplu – vocile care bat, ce nu se pot omogeniza, lăsând impresia permanentă a unei instabilități intonaționale, vocile nazale, vocile voalate, cu o senzație de răgușeală permanentă, vocile ingolate – vocile gătuite, ca urmare a forțării coardelor vocale;

- cunoștințele muzicale, în special cele de solfegiu, fără a repudia pe cei care nu le au, dacă calitățile mai sus menționate îi fac apti pentru a face parte dintr-un cor. În cazul formațiilor corale profesioniste acestea sunt indispensabile;
- inteligența și cultura generală;
- etica individului; calitățile etice ale viitorilor membri ai unei colectivități nu trebuie să ne fie indiferente. Cântatul în cor este un act de creație artistică ce nu se poate baza decât pe dragostea omului pentru artă, dragoste ce îl va determina și atitudinea lui față de această muncă. Activitatea dirijorului trebuie să vizeze și educarea moral-cetățenească a membrilor formației sale corale. Numai un climat sănătos este propice pentru o muncă artistică.

La selecționarea vocilor pentru cor, dirijorul va urmări și vocile cu calități deosebite spre a le avea în vedere pentru roluri solistice.

Dacă criteriile de selecție sunt unice, gradul de aplicabilitate este în funcție de tipul formației coral-profesionistă sau de amatori, iar metodele practice de selecție, în funcție de pregătirea muzicală a viitorilor coriști.

În cazul **corurilor de copii** criteriilor de selecție vor fi ceva mai elastice, din dorința de a învăța cât mai mulți copii să cânte. Verificarea acurateții vocii, a muzicalității și sensibilității și depistarea timbrului se vor face prin interpretarea de către copil a unui cântec cunoscut, la alegere. Pentru determinarea intinderii, ca și a flexibilității tonale, cântecul respectiv va fi cântat mai sus și mai jos, în tonalitățile indicate prin fredonare de către dirijor. În același scop elevul poate fi pus să intoneze, pe vocala **a** sau **o**, repetând după dirijor, o gamă ascendentă și una descendentă, plecând de

la regulă de la sunetul sol¹. Se pot propune apoi mici fragmente muzicale, executate vocal sau instrumental de către dirijor, pe care elevul trebuie să le repete, cât mai corect, pe vocala **a** sau **o**. Se verifică în acest fel și simțul ritmic și memoria muzicală.

La vocea I vor fi cuprinși copiii care dispun de un timbru clar luminos, deschis, iar la vocea II cei cu un timbru mai închis, mai rotund.

În cazul corurilor pe trei voci, se recomandă a se avea în vedere ca la vocea II să fie incluși, pe cât posibil, copiii cu o muzicalitate mai mare, întrucât, fiind o voce de mijloc, riscul de deplasare spre vocile extreme este mare.

În cazul **corurilor de amatori** procedeele de selecție sunt asemănătoare cu cele de mai sus, cu unele amendamente. Astfel, dat fiind întinderea mai mare a vocilor mature, cântecul executat de candidat va fi transpus cu una sau mai multe tonalități mai sus sau mai jos, până la atingerea limitelor extreme.

Emotivitatea, făcând uneori imposibilă schimbarea tonalității, vom apela la execuția unei game majore extinse în acut și în grav, de regulă gama do major, repetată de candidat după dirijor, pe vocala **a** sau **o**, având drept punct de plecare sunetul **do 1**, mai întâi ascendent până la limita acută și apoi în coborâre până la limita gravă.

Exemplele muzicale, propuse a fi repetate de candidați, vor fi ceva mai complicate, decât în cazul copiilor, cu intervale cromatice, mărite sau micșorate, însă nu de dimensiuni prea mari. Verificarea memoriei va presupune un fragment ceva mai lung, dar nu cu dificultăți intonaționale.

Pentru verificarea simțului ritmic se pot utiliza și mici fragmente ritmice, executate de dirijor prin bătăi cu creionul în masă sau din palme, urmând a fi reproduse apoi de viitorul corist.

Având în vedere emotivitatea, se recomandă ca selecția să se facă individual și nu în prezența celorlalți candidați. Uneori din aceleași considerente, se poate realiza, într-o primă etapă, selecția de grupe pe 2-3 persoane, și individual în etapa următoare.

Selecția trebuie făcută cu grijă, urmărind calitățile vocale, dar mai ales posibilitățile de dezvoltare ulterioară. Nu trebuie să ne fie indiferentă nici dorința unora cu calități vocale mai modeste de a cânta în cor, dorință care va contribui la dezvoltarea acestora.

În cazul **corurilor profesioniste** selecția este mult mai riguroasă și îmbracă caracterul de concurs. Timbrul vocii, acuratețea, simțul ritmic, muzicalitatea, sensibilitatea artistică, memoria muzicală se verifică audiind o arie și un lied, pe care candidatul le va executa din memorie acompaniat de pian. Pentru stabilirea intinderii se vor face vocalize. Se vor avea în vedere respirația și emisia vocală, ca și dicția. Câteva exerciții de auz, de ritm și solfegiere la prima vista ne vor edifica pe deplin asupra calităților viitorului corist profesionist.

COMPONENȚA NUMERICĂ A CORURILOR

Raportul numeric între partidele corale este orientativ, întrucât orice dirijor va urmări înainte de toate sonoritatea partidelor și echilibrul sonor dintre ele. Uneori vom fi nevoiți să amplificăm o partidă, în vederea sporirii sonorității ei și a realizării echilibrului de ansamblu. În cazul corurilor pe voci egale se recomandă următoarele proporții:

- corul pe două voci: vocea I – 60%, vocea II – 40%;
- corul pe trei voci: vocea I – 40%, vocea II – 25%, vocea III – 35% sau vocea I – 40%, vocea II – 30%;
- corul pe patru voci: vocea I – 30%, vocea II – 20%, vocea III – 20%, vocea IV – 30%.

Așa cum se vede vocile extreme sunt ceva mai numeroase.

În cazul corului mixt se ivesc câteva probleme legate mai întâi de raportul dintre vocile feminine și masculine și apoi de raportul dintre partide.

În general, dat fiind faptul că vocile masculine sunt mai puternice, numărul acestora va fi ceva mai mic decât al vocilor feminine. Unii dintre dirijori recomandă raportul $\frac{3}{2}$ între vocile feminine și masculine².

Privind raportul dintre grupe, trebuie avut în vedere că vocile cele mai importante rămân totuși cele extreme: sopranele – purtătoare a melodiei, bașii – purtători ai suportului armonic. Din aceste considerente ele trebuie să fie cele mai numeroase. Între soprane și altiste raportul este cam $\frac{7}{5}$, iar între tenori și bași $\frac{3}{4}$. Se poate utiliza și

² F. Miklos – *A akrvezeto*, Budapesta, 1941, p. 15.

raportul soprane 35%, altiste 25%, tenori 18%, bași 22%. În general, cu cât corul este mai mare, cu atât micile disproporții dintre voci se simt mai puțin.

În cazul divizării partidelor, vocea I de la vocile înalte – sopran, tenor – va fi favorizată numeric, iar la vocile grave – alto, bas – vocea II, sunetele acute și grave fiind mai greu de susținut. Astfel proporțiile pot fi: sopran 35% – sopran I 20%, sopran II 15%, alto 25% – alto I 11%, alto II 14%, tenor 18% – tenor I 10%, tenor II 8%, bas 22% – bariton 10%, bas 10%, pedaliști 2%.

Unii dirijori și pedagogi, plecând de la faptul că vocile de tenor sunt mai sensibile și obolesc mai repede, recomandă o cifră mai mare în raport cu bașii, considerate voci mai puternice³.

Componența numerică a corurilor nu este determinată de opțiunea dirijorului ci de posibilitățile existente în școală, facultate, etc, căci numai calitatea vocilor este cea care determină, în ultimă instanță, numărul membrilor partidei. Excepție fac corurile profesionale. Plecând de la acest fapt, se va aborda și un repertoriu adecvat tipului de cor. În funcție de componența numerică a corului se va alege și sala de repetiții și concert, deși nu totdeauna acest lucru este posibil. Trebuie avut în vedere ca în cazul sălilor mari numărul bașilor să fie ceva mai mare spre a conferi sunetelor plinătate, profunzime și a face muzica mai prezentă.

În funcție de cele expuse mai sus există:

1. **Grupuri vocale.** Plecând de la faptul că omogenizarea timbrală a unei partide, vocale sau instrumentale, reclamă existența a minimum 3 persoane – două timbre se aud distinct, cel de-al treilea contopindu-le, putem stabili cifrele minime astfel: grup vocal pe două voci – 6 persoane, pe trei voci – 9 persoane, pe patru voci – 12 persoane. În toate cazurile cifra maximă este de 16 persoane.

Grupurile vocale nu se prezintă în concert cu dirijor, activitatea acestuia vizând numai repetițiile. În concert unul dintre coriști, afla la una din extremitățile semicercului format de cântăreți, va îndeplini rolul dirijorului la darea tonului și marcarea începutului și sfârșitului execuției, numai cu ajutorul mimicii, nu și a gesturilor.

³ D.D. Botez, *Tratat de cânt și dirijat coral*, I.C.E.D., București, 1982, p. 93.

Dat fiind că omogenizările sunt mai dificile în cazul vocilor mixte, în grupurile vocale se preferă vocile de același fel, sau numai feminine (cel mai frecvent) sau numai masculine. Asta nu exclude grupul vocal mixt, dar reclamă mai multă muncă în omogenizări.

2. **Corul de cameră**, reunește de la 19 la 40 de coriști. Datele istorice atestă cifra 19 ca ideală în formațiile preclasice (7 soprane, 5 altiste, 3 tenori și 4 bași). Cifre fixe pentru fiecare partidă nu se pot da. La selectarea vocilor se vor alege în vedere vocile lirice și nevibrate, mai ușor de omogenizat, cu un timbru luminos și care dispun de voci bune, calitative. De altfel, răspunderea individuală a coriștilor, ca și dificultățile de realizare sunt invers proporționale cu mărimea corului.

Corurile de cameră pot fi pe voci egale dar cele mai frecvente sunt mixte. Sonoritățile sunt reduse, gama nuanțelor mergând de la pianissimo la mezzoforte plin, depășirea nuanței de mezzoforte ducând la spargerea sonorității și dezomogenizarea partidelor. Emisia este în general nevibrată. Se pretează la realizarea unor lucrări dificile metodic și ritmic și la o mare măiestrie artistică.

3. **Coruri mijlocii**, cuprinzând între 50 și 76 de persoane (17 soprane, 13 altiste, 9 tenori, 11 bași și 28 soprane, 20 altiste, 12 tenori, 16 bași). Aceste coruri sunt mai puțin suple decât cele de cameră, dar sunt mai ușor de omogenizat, datorită numărului mai mare de interpreți. Sonoritățile sunt mai pline, chiar în nuanțe mici, putând merge până la nuanțe mari – forte, fortissimo, fără riscul de a se sparge sonoritatea. Repertoriul lor este amplu, variat.

La selectarea vocilor, mai ales pentru corurile profesioniste, se va avea în vedere la fiecare timbru o cât mai mare diversitate de tipuri: liric, lejer, dramatic etc., pentru o cât mai bună omogenizare.

Marea majoritate a corurilor profesioniste și de amatori se încadrează în această categorie. Tot în categoria corurilor mijlocii trebuie incluse și corurile pe voci egale. Cele de bărbați pot fi alcătuite din 50-60 de persoane. Cele de femei, dat fiind volumul

mai mic al vocilor, trebuie să fie ceva mai mari. Corurile de copii merg până la 80 de persoane. Depășirea cifrei în asemenea cazuri nu se recomandă, dat fiind dificultățile de organizare ce apar.

4. **Coruri mari**, ce merg peste cifrele de mai sus și teoretic nu sunt limitate, cel mai frecvent atingând cifra de 120 de persoane proporționate altfel: 42 soprane, 30 altiste, 22 tenori, 26 bași. Sonoritățile unui astfel de cor sunt ample, iar posibilitățile de expresie foarte mari. Se reduc însă posibilitățile tehnice și suplețea în execuție. Atare ansambluri sunt potrivite pentru lucrările vocal-simfonice ca și pentru manifestări festive și omagiale. Depășirea cifrei de 120 mărește considerabil dificultățile de execuție, fără rezultate sensibil mai mari.

AMPLASAMENTUL VOCILOR ȘI PARTIDELOR CORALE

Amplasamentul vocilor are o mare importanță pentru sonoritatea formației, putând s-o avantajeze sau să o estompeze. El se realizează la prima repetiție și rămâne imuabil, același în repetiții ca și în concerte. Vocile se dispun pe rânduri de minimum trei și maximum șase, în funcție de mărimea corului, ușor curbate, extremitățile formând capetele unui semicerc, spre a asigura o vizibilitate mai mare a dirijorului și o concentrare a sonorității. Numărul coriștilor din fiecare rând variază între 9 și 20, rândul ultim fiind cel mai lung sau măcar egal cu primul, învăluindu-se astfel sonoritatea spre centru. Pentru vizibilitate, dar și pentru avantajarea sonorității, rândurile se dispun etajat pe practicabile⁴, fiecare rând cu 15cm mai sus decât precedentul, iar vocile în «soiz», un corist din rândul din spate intercalat între doi coriști din rândul din față.

În cadrul fiecărei partide, pe toate rândurile concomitent, vocile se desfășoară de la stânga la dreapta, de la cele mai acute la cele mai grave. La dispunerea vocilor în cadrul partidei se va avea în vedere criteriul asemănării timbrale, evitându-se plasarea vocilor moi lângă cele puternice, a celor catifelate lângă cele dure. Astfel dispoziția de la

⁴ Dimensiunile unui practicabil sunt 130x40x15 cm.

stânga spre dreapta va fi; coloraturi, legere, lirico-legere, lirice, lirico-spinte, spinte, dramatice, la sopran și tenor, mezzosopranele lirice și dramatice, contraltele lirice și dramatice la alto, baritonii legeri, lirici și dramatici, bas-baritonii, bașii legeri, lirici și profunzi, la bas. Totodată se va avea în vedere plasarea în rândul întâi a vocilor mici și clare, cu o bună emisie, a vocilor suple și foarte curate. Vocile mai ample vor fi plasate în adâncime.

Având în vedere aceste criterii se va obține o bună omogenizare a vocilor și o trecere suplă de la acut la grav.

Se recomandă, mai ales în cazul corurilor de amatori, ca în poziția centrală a corului, la granița dintre partide, să fie plasați, pe fiecare rând, coriștii mai siguri pe atac și partitură, cu un auz foarte bun și cu o bună pregătire muzicală.

În amplasarea vocilor în cor nu trebuie uitat nici criteriul estetic, mai ales în cazul primului rând al corului. În același scop coriștii se dispun, pe cât posibil, după înălțimea fizică, dinspre extreme spre centru, cei mai scunzi fiind plasați în centrul formației.

În general în repetiții coriștii stau pe scaun iar în concert în picioare.

Locul dirijorului este în centrul semicercului format de rândurile de coriști, la 3-6 metri de primul rând, în funcție de mărimea corului, spre a avea o bună vizibilitate asupra laturilor extreme și un control riguros al sonorității. Pentru mărirea vizibilității se recomandă utilizarea unui podium, mai înalt sau mai scund, în raport cu înălțimea dirijorului.

Amplasarea partidelor de cor diferă în funcție de tipul de cor și de modalitatea de execuție: a capella, cu acompaniament, cu microfoane sau fără.

În cazul corurilor de cameră se poate utiliza și un amplasament pe grupe alcătuite din cvartete sau cvintete vocale. Acest amplasament presupune cunoașterea

foarte bună a partiturii și implică o răspundere foarte mare din partea fiecărui corist devenit astfel solist. Fiecare grup trebuie să fie perfect omogen, apărând ca o entitate independentă. Plasarea lor în scenă se va face dispersat pe tot spațiul podiumului de concert, în funcție de axa de simetrie perpendiculară pe sală, lăsând impresia unei stereofonii și asigurând condiții egale de ascultare.

Dealtfel, în cazul corurilor de cameră se poate modifica amplasamentul, de la o piesă la alta, în funcție de efectul urmărit. Oricum, nu se recomandă prea dese și multe schimbări de amplasament într-un concert.

Corul cu acompaniament

Când corul e acompaniat de pian, acesta va fi așezat în stânga dirijorului, cu coada spre el, astfel ca pianistul să-l poată vedea și urmări. În cazul utilizării unei pianine, aceasta se va așeza oblic spre cor, astfel ca pianistul să poată vedea cât mai bine pe dirijor, deși, din acest punct de vedere, cât și în ceea ce privește sonoritatea, pianina nu se recomandă a fi utilizată în concerte, decât în cazuri fortuite. În cazul corurilor de cameră, când pianul are un rol foarte important în acompaniament, el poate fi plasat în centrul formației, vocile fie că îl înconjoară, fie că se plasează de o parte și de alta a lui.

Când corul este acompaniat de orgă cu consola mobilă, aceasta se plasează la fel ca pianul. Dacă consola e fixă și în spatele scenei, organistul, stând cu spatele la dirijor va utiliza o oglindă retrovizoare.

Dacă acompaniamentul solicită și pian, și orgă, consola acesteia din urmă va fi așezată în spatele pianului, bancheta organistului fiind ceva mai înaltă, acesta poate urmări dirijorul pe deasupra pianului.

În acompaniamentul cu două pianе, cel de-al doilea va fi plasat, dacă spațiul permite, alături de primul, dacă nu, în dreapta dirijorului simetric cu primul.

În cazul în care acompaniamentul solicită un grup de instrumente acestea vor fi pasate în semicerc sau în linie, în fața corului, în spațiul dintre dirijor și cor. Se obișnuiește ca atunci când se utilizează doar câteva instrumente de percuție ele să fie plasate în dreapta corului. Harpa singură în acompaniament ocupă același loc ca și pianul.

În cazul în care corul este acompaniat de orchestră se pot utiliza mai multe amplasamente. Cel devenit clasic are vedere așezarea coriștilor în linie dreaptă, în spatele orchestrei, pe practicabile, deasupra ultimului graden al acesteia.

Când aparatul instrumental nu este atât de numeros, ca în unele lucrări de J.S. Bach, G.F. Händel, W.A. Mozart, Fr. Schubert, corul poate fi așezat și în semicerc, în spatele orchestrei sau poate, așa cum propune W. Klink, să îmbrățișeze orchestra.

Unele săli de concerte au scena prevăzute cu un balcon în spate, special pentru cor și orgă, astfel că acest amplasament favorizează mult vocile corului.

Indiferent de amplasament, va trebui să avem în vedere că vocile sunt mai puțin sonore decât instrumentele și să le dispunem de o asemenea manieră, încât să cânte lejer, iar sonoritatea lor să pătrundă în sală.

Uneori, mai ales în cazul spectacolelor festive, orchestra este amplasată în fosă, iar corul pe scenă. În asemenea cazuri corul trebuie adus, pe cât posibil, cât mai aproape de rampă. Cele două ansambluri trebuie să se audă reciproc, spre a evita decalajele, posibile cu cât distanța dintre cor și orchestră e mai mare. În unele cazuri se poate realiza și o legătură mecanică între compartimente: microfoane în fosă și difuzoare pe scenă.

Corul poate fi și el acompaniator al unuia sau al mai multor soliști. Când e un singur solist acesta se va plasa în stânga dirijorului, la o distanță convenabilă de cor spre a se auzi și urmări reciproc. În cazul partiturilor cu solo și pian solistul stă lângă pian. Doi

soliști vor sta tot în stânga dirijorului în ordinea acuității vocii, de la acut spre grav. În cazul a trei soliști ei vor sta în linie în stânga dirijorului, în ordinea înălțimii vocilor, dar cel mai adesea soliștii de același sex încadrează pe cea sau pe cel de sex opus.

Dacă e vorba de patru soliști amplasamentul lor se face în linie, în stânga sau în fața dirijorului, în ordinea vocilor corale, sopran, alto, tenor, bas, sau vocile masculine încadrându-le pe cele feminine: tenor, sopran, alto, bas. Se pot plasa și vocile feminine în stânga și cele masculine în dreapta dirijorului.

În cazul unor pasaje solistice episodice, soliștii nu vor părăsi corul, cântând din locul în care se găesc.

Amplasamente pentru imprimări

În cazul imprimărilor directe din concert se utilizează amplasamentele obișnuite, descrise anterior. Pentru imprimări speciale Radio sau pe discuri se poate utiliza și amplasamentul clasic, dar cel mai adesea, mai ales în cadrul imprimărilor stereofonice, amplasamentul în linie de partide; pentru fiecare voce fiind prevăzut un microfon.

Date fiind condițiile speciale pe care le reclamă imprimările, solicitând mai mult pe coriști, aceștia pot sta pe scaune sau în picioare.

În cazul filmărilor TV amplasamentele nu respectă decât criteriul estetic, ele fiind pur decorative, determinate de fantezia regizorului, afară de cazul unor transmisii în direct sau imprimării pe telerecording. În general televiziunea lucrează în sistemul «play back» cu muzica înregistrată anterior pe bandă magnetică.

Bibliografie

Gutau Stoian, Luminița- Bazele tehnicii dirijorale, Editura Fundației România de Măine, București 2016

Gutau Stoian, Luminița ; Aurel Muraru- Culegere de coruri, Editura Fundației România de Măine, București 2015

Guțanu, Luminița – *Dirijat coral*, Editura Fundației România de Măine, București 2013

Botez Dumitru-*Tratat se cant si dirijat coral*, vol.I, II, Editura Institutului de cercetări etnologice și dialectologice, București, 1982, 1985

Gâscă, Nicolae – *Arta dirijorală. Dirijorul de cor*. Editura Hyperion, Chisinau, 1992
Marin Constantin – *Arta construcției și interpretării corale*, Tratat discografic, Electrecord ELCD 148, 1995, București, Bd. Timișoara nr. 94, Casa de discuri Electrecord
Stanislavski K.S.- *Munca actorului cu sine însuși*, Editura de stat pentru literatură și artă

Semestrul II

REPETIȚIA CU CORURILE PROFESIONISTE

Durata repetiției este de patru ore cu pauze de 10 minute după fiecare oră de lucru.

Prima sarcină a dirijorului unei formații profesioniste este pregătirea repetiției, în sensul stabilirii materialelor ce urmează a fi introduse în mapele coriștilor, a verificării acestora, a notării în știmate a respirațiilor și nuanțelor ca și literelor și cifrelor. Se realizează astfel o economie de timp.

Fiecare repetiție trebuie să fie prefațată de exerciții de cultură vocală, de vocalize, a căror durată este de aproximativ 20 de minute. Scopul lor este de a pregăti vocea pentru cânt artistic, de a definitiva poza de voce și de a dezvolta tehnica vocală.

La fiecare repetiție vom utiliza un ciclu de vocalize eșalonate de la ușor la greu, cu încercarea de a cuprinde principalele probleme ale cântului coral: respirație, poză de voce, culoare vocală, omogenitate pe registre, intonație, suplețe și agilitate, acordaj. Ele au fost analizate detaliat. În funcție de problemele de cânt pe care le urmărește, dirijorul își poate alege din exemplele date la capitolul respectiv pe cele pe care le consideră necesare sau poate crea altele. Nu vom încerca să atingem perfecțiunea din primele zile, dar nici nu vom trece prea ușor peste cultura vocală. Odată însușite unele probleme se trece la alte vocalize, cu alte probleme. Mai mult, se pot utiliza unele vocalize ce înlătură unele dificultăți din execuția tehnică a lucrării ce urmează a fi abordată imediat.

În cele ce urmează propunem un grup de vocalize pentru o singură etapă de 20 de minute, pentru o singură repetiție:

1. se va începe întotdeauna cu vocalize cu gura închisă, vocalize mute.

Prin aceasta se va obține rezonanța nazală și corijarea vocilor cu sunete defectuoase, se vor închide sunetele coriștilor predispuși a cânta deschis. Vocea își menține flexibilitatea, iar coardele vocale nu sunt supuse la efort mare, știut fiind că vocea neîncălzită sună doar în nuanțe medii, nu și mari sau mici.

Prin poziția organului vocal: buzele lejer între deschise ca pentru zâmbet, atingându-se foarte ușor, maxilarele depărtate și gâtul larg deschis cu senzația de căscat, vocalizele mute dezvoltă și respirația. Durata lor va fi mărită de la o repetiție la alta, spre a se mări cât mai mult durata suflului. Se vor face apoi și exerciții dinamice.

2. exerciții pentru respirație, susținere, acoperire și culoare vocală.
3. Exerciții pentru susținere, culoare vocală și omogenizarea registrelor.
4. Exerciții de intonație, omogenitate a registrelor și staccato.

Pentru acordaj, exercițiul de mai sus poate fi făcut în cvarte sau cvinte paralele: sopran și tenor-alto și bas.

5. exerciții pentru plasarea corectă a sunetului, pentru intonație, omogenizarea registrelor și mărirea ambitusului.

6. exerciții pentru poza de voce și intonație.

7. Exerciții de intonație.

8. exerciții de tehnică vocală bazată pe staccato.

9. se revine la vocaliza mută pentru relaxarea diafragmei și a aparatului vocal.

10. Exerciții de acordaj.

Odată cultura vocală încheiată, urmează prezentarea noii lucrări, a titlului și autorului. Dirijorul va face o scurtă prezentare a epocii și autorului cu insistență asupra creației sale corale, determinând caracteristicile stilistice, după care va face o analiză a lucrării, atât din punct de vedere muzical: analiză de formă, melodică, ritmică, armonică, polifonică etc., cât și din punct de vedere literar, a textului: ideile, caracterul acestuia etc. Expunerea trebuie să fie scurtă și concisă. Dacă dirijorul este și bun pianist expunerea poate fi însoțită de execuție la pian a lucrării.

În cazul unor lucrări vocal-simfonice sau cor din operă, se va prezenta integral lucrarea sau opera, însoțită de o audiție pe disc sau bandă magnetică, dacă e posibil, precizându-se cât mai clar locul și rolul corului în ansamblul lucrării sau operei.

Odată cu analiza de structură vor fi stabilite și respirațiile pentru fiecare voce în parte, respirații ce vor fi adnotate în partitură sau știmă sau verificare.

Faza următoare constă în citirea muzicală a lucrării pe note, cu toate vocile concomitent, în tempo, pentru ca interpreții să-și facă o idee de ansamblu asupra piesei pe care urmează a o interpreta. Plecând de la acest lucru, dirijorul va preveni interpreții asupra scopului propus, cât și asupra faptului că nu se va opri în cazul unor mici greșeli. Uneori însă opririle sunt inevitabile, când o partidă se rătăcește complet și nu mai poate reveni în execuție.

Cântarea preliminară a creațiilor muzicale foarte dificile se poate realiza și într-un tempo mai rar.

Odată cu faza următoare se trece la construirea lucrării muzicale. Metodele sunt diferite, în raport de dificultățile pe care le ridică piesa. Se poate lucra pe partide sau, în cazul unor piese mai ușoare, cu toate vocile concomitent.

Repetițiile pe partide sunt deosebit de importante în pregătirea unei noi lucrări muzicale. Ele măresc timpul afectat lucrării (în loc de 2 ore, spre exemplu, 8, câte două cu fiecare partidă). În același timp ele sunt foarte eficiente, cu rezultate rapide și precise, conferindu-i dirijorului posibilitatea de a rezolva mult mai ușor și sigur problemele tehnico-interpretative. Pe de altă parte interpreții își clarifică toate aceste probleme auzindu-se și înțelegându-se mult mai bine. Capătă mai multă siguranță în tot ceea ce fac. În același timp dirijorul poate pătrunde mai bine în procesul interpretării, ascultând toate amănunțele.

Lucrul pe partide permite dirijorului rezolvarea unor probleme tehnice: însușirea pasajelor grele, omogenizarea sonoră a partidei, omogenizarea emisiei dar și a problemelor de natură expresivă.

În general se lucrează rar separat cu fiecare partidă și atunci când se aplică această metodă se face în scopul omogenizării emisiei și sonorității partidei sau când problemele tehnice pe care le ridică lucrarea sunt deosebit de dificile. Cel mai adesea se lucrează alternativ cu câte două partide: sopran-alto și tenor-bas, procedeu ce are avantajul obișnuirii partidelor și cu structura și relațiile armonico-polifonice dintre voci.

Se recomandă ca și repetițiile de partide, nu numai cele de ansamblu, să fie prefațate de exerciții de cultură vocală, foarte eficiente aici la omogenizarea vocilor și realizarea culorilor sonore. Dat fiind că lucrul pe partide vizează în primul rând rezolvarea problemelor tehnice ale partiturii, exercițiile de cultură vocală nu sunt obligatorii.

Lucrul pe partide se va desfășura pe perioade muzicale sau, în cazul unor lucrări mai dificile, pe fraze muzicale. Astfel prima perioadă va fi realizată muzical pe note cu una din voci, sopran sau alto, tenor sau bas. De regulă se începe cu vocea purtătoare a melodiei sau mai melodioasă. Realizarea vizează intonația și ritmul, corectându-se și eventualele greșeli de text muzical, dinamica, agogica și respirațiile. Se trece apoi la

cântarea pe text, insistându-se asupra emisiei, articulației și dicției. Vom fi preocupați apoi de frazare și expresia muzicală. Odată rezolvate problemele primei perioade la o partidă, se va trece la partida următoare, realizându-se aceeași perioadă în același mod, după care se trece la execuția comună, de către ambele voci a aceleiași perioade, urmărindu-se acum suprapunerea corectă a vocilor, acordajul și raportul sonor dintre partide și evidențierea fragmentelor melodice, a sunetelor cu rol important în desfășurarea armonică de la o voce sau alta. Se are în vedere astfel structurarea de ansamblu a piesei muzicale și expresia sonoră.

Prima perioadă fiind realizată, se trece la perioada următoare, realizându-se în același mod, alternativ cu una din voci și apoi împreună, după care se leagă prima perioadă cu a doua. Se trece apoi la perioada a treia, care se va lega cu celelalte două și așa mai departe până la terminarea lucrării.

În general se recomandă a se insista mai mult asupra primei perioade, lucrându-se deosebit de amănunțit. Odată înțeles stilul compozitorului, sensul frazei muzicale, modalitatea de frazare, se vor lucra mai ușor și mai repede perioadele următoare. Pe de altă parte, dirijorul, din capul locului, își impune exigența profesională și îi obligă pe interpreți la o atentă execuție muzicală.

La repetiția pe partide, cât și în fraza incipientă a repetiției de ansamblu, poate fi utilizat, pentru scurt timp, și pianul în corectarea unor pasaje dificile intonațional sau ritmic sau în realizarea susținerii armonice a execuției de ansamblu. Trecându-se la problemele interpretative el va fi abandonat, chiar dacă este prevăzut de compozitor în partitură, urmând a fi adăugat după ce se va rezolva vocal integral piesa, aceasta în scopul de a păstra permanent trează atenția interpreților asupra susținerii intonațională.

În cazul lucrărilor strofice, la repetiția pe partide se va definitiva numai prima strofă, celelalte urmând a fi realizate în repetiția de ansamblu.

Odată rezolvate problemele pe grupe de câte două voci se trece la **repetiția de ansamblu**. Se va urmări în primul rând acordajul armonic dintre partide. În acest scop se vor asocia mai întâi vocile între care există raporturi intervalice de octave și cvinte și apoi vocile care completează trisonul și în fine vocea rămasă. În același scop este necesar a se asocia, mai ales în lucrările la cinci voci, soprana cu basul, rezolvându-se în acest fel acordarea vocilor extreme, după care se vor adăuga celelalte voci. Acordajul realizat, se

va avea apoi în vedere raportul dintre planurile sonore ale vocilor, reliefaarea temelor melodice, a capului de temă în lucrările polifonice, a unor sunete cu rol important în desfășurarea armonică. Pentru a se clarifica mai bine lucrurile se recomandă ca în cazul trecerii materialului tematic de la o voce la alta, acesta să fie precis indicat de dirijor pentru fiecare voce în parte, după care să fie executat concomitent de către toate vocile trecând de la o partidă la alta, spre a se înțelege cursivitatea lui, menirea de legare și de nuanțare, după care fiecare partidă va cânta numai fragmentul melodic ce-i aparține, dar în aceeași cursivitate, lăsând impresia unei singure voci și a unei singure fraze muzicale.

Tot privind construcția în planuri sonore, se recomandă cuplarea vocilor și în raport cu rolul lor în construcția de ansamblu a piesei. Astfel în lucrările polifonice se pot cupla vocile în ordinea preluării temeii. În unele lucrări omofone pot fi cuplate toate vocile care realizează suportul armonic și apoi se suprapune vocea purtătoare a melodiei. În cazul unor dialoguri se vor cupla vocile care dialoghează etc.

În faza următoare se insistă asupra raportului text-muzică, adâncindu-se problemele interpretative. Odată învățată muzica se va transfera atenția corului de la muzică la text, la sensul expresiv al acestuia, la imaginile, la sentimentele pe care le degajă, urmărind o perfectă fuziune între text și muzică, gradând de o asemenea manieră fraza muzicală, tensiunea ei, încât să sublinieze, să pună în valoare textul, grefând expresia muzicală pe expresia textului.

Lucrările de dimensiuni mai mici, în special cele de factură omofonă, sau mai puțin dificile tehnic, nu reclamă repetiții pe partide vocale, ele putându-se realiza la repetiția de ansamblu. Procedeele sunt diferite și depind de factura și dificultatea piesei.

Astfel, după lectura prealabilă, în cazul lucrării de factură omofonă se poate lucra cu vocea purtătoare a melodiei, după aceleași principii și în aceeași succesiune ca la repetiția pe partide, apoi cu toate celelalte voci care concură la realizarea acompaniamentului, dintr-o dată, urmărindu-se, firesc, intonația și ritmul, acordajul armonic, dinamica, agogica și respirațiile. Se pune apoi text concomitent la toate vocile de acompaniament, cu grija pentru emisie, articulație și dicție, ca și pentru expresivitatea execuției. Se va urmări aici și perfectă sudură dintre voci, toate constituind un singur tot sonor.

În faza următoare se va suprapune melodia acompaniamentului, cu respectarea planurilor sonore dintre cele două grupe.

În cazul unor lucrări mai ample, spre a evita plictiseala la un grup sau altul, se poate lucra pe perioade, procedeu respectându-se întocmai.

În alte cazuri se poate lucra pe note, separat cu fiecare partidă numai pasajul care ridică probleme tehnice, toate celelalte probleme rezolvându-se concomitent cu toate partidele. Punerea textului poate fi făcută fie concomitent, fie separat cu fiecare partidă în parte, dacă se întâmplă dificultăți în ansamblu.

În cazul unor lucrări mai dificile tehnic sau cu o construcție de ansamblu mai dificilă, mă refer la lucrările polifonice, se poate proceda ca și în cazul lucrului pe partide, alternativ cu fiecare partidă o frază muzicală. Cuplările partidelor pe fraza respectivă putându-se realiza diferit, bazat pe apropierea melodică, câte două, apoi se lucrează cu vocea a treia și se adaugă și aceasta sau se pot grupa două câte două și în final toate patru, sau se lucrează cu fiecare voce fraza respectivă și apoi se cuplează toate vocile. Numai legătura melodică între voci, asemănarea lor, ne va indica modul de cuplare. Se trece apoi la fraza următoare, care, după realizarea ei ca mai sus, va fi cuplată cu prima etc., până la terminarea lucrării.

Se va avea în vedere ca durata lucrului pe partide în repetiția de ansamblu să fie relativ redusă, astfel duce la deconcentrare și neatenție.

Urmărind construcția de ansamblu a lucrării dirijorul va trebui să fie preocupat de frazarea de ansamblu și de dinamica sonorității cu reliefaarea planurilor sonore, în funcție de elementele tematice și locul lor la una sau alta dintre partide, după procedeele expuse mai sus.

În repetiția de ansamblu dirijorul trebuie să fie foarte expeditiv și prompt în tot ceea ce face spre a elimina timpii morți și a păstra mereu trează atenția tuturor interpreților, mai ales când lucrează pe partide. În același scop, spre a evita repetările cu fiecare partidă în parte, la stabilirea sensului expresiv al frazei muzicale se va exemplifica cu o singură partidă tuturor celorlalte intențiile și modul de a gândi, după care se trece la execuția de ansamblu.

Fiecare repetiție de ansamblu trebuie să însemne un salt calitativ față de precedentă, fiecare repetiție urmărind creșterea ascendentă spre perfecțiune până la

rezolvarea completă a tuturor problemelor. La finele repetiției dirijorul va trebui să analizeze dacă a rezolvat ceea ce și-a propus pentru repetiția respectivă, ce mai are de rezolvat și care sunt mijloacele și metodele pentru ajungerea la țelul propus. Odată realizat tot ceea ce ne-am propus pentru repetiția respectivă, vom trece la altă lucrare, căci diversitatea poate menține vie atenția interpreților, chiar dacă solicitările anterioare i-au obosit.

Se recomandă ca studiul unei lucrări să fie dus până la memorarea știmei de către interpreți, astfel ca să se poată concentra asupra expresiei muzicale până în cele mai mici amănunte.

În cazul unor lucrări cu solo sau cu solo și acompaniament instrumental, se va lucra separat cu fiecare compartiment în parte după care, când fiecare știe foarte bine ce are de făcut, se realizează suprapunerile.

Când dirijorul este pus în situația de a repeta o lucrare cunoscută corului, va trebui să plece de la lectura prealabilă a piesei, pentru a-și da seama de gradul de cunoaștere a acesteia, ce mai este de făcut, cum era vechea interpretare. Concluziile odată trase, se vor lucra numai anumite pasaje, se va insista asupra uneia sau a alteia din probleme. De regulă în centrul preocupărilor dirijorului vor sta problemele expresiei muzicale, frazarea, dinamica, planurile sonore, reducând la strictul necesar opririle și explicațiile, bazându-se în special pe expresivitatea gesturilor sale.

REPETIȚIA CU CORURILE DE AMATORI

Repetiția cu corurile de amatori este întrucâtva diferită de cea cu formațiile profesionale. Lipsa cunoștințelor muzicale, generale și tehnice (solfegiu, armonie, contrapunct, forme), ridică probleme dirijorului.

În stabilirea duratei repetiției și a momentelor de pauză este necesar a se avea în vedere capacitatea de concentrare psihică a intepreților. De regulă durata repetiției este de două ore cu o pauză de 10 minute.

Cultura vocală va fi realizată în același mod, cu aceleași vocalize, ca și la corurile profesioniste. Sigur, durata ei va fi ceva mai redusă la început, până când membrii formației înțeleg scopul acesteia. Se va insista mult asupra conștientizării execuției lor, urmărindu-se realizarea scopului propus de fiecare vocaliză în parte. Totodată, se vor introduce vocalize care să faciliteze execuția unor pasaje mai dificile intonațional și ritmic din lucrarea ce urmează a fi introdusă în studiu.

Învățarea unei noi lucrări muzicale, reclamând mult mai mult timp decât în cazul formațiilor corale profesioniste, se va face separat, pe armonico-polifonică, tot pe grupuri de voci: sopran-alto și tenor-bas, sau alte combinații, în raport de asemănările melodice dintre voci.

Dacă la corurile profesioniste, cultura vocală poate sau nu să precedă repetițiile pe partide, la corurile de amatori aceasta este obligatorie, contribuind și mai eficient la formarea snorității corale și la omogenizarea vocilor.

Trecându-se la piesa nouă, se va face o scurtă prezentare a autorului și epocii în care a trăit, ca și a conținutului literar și muzical. Urmează recitarea textului și execuția model a partiturii la pian sau alt instrument polifonic sau a liniei melodice cu text, vocal. Se poate utiliza în acest scop și audiția pe disc sau bandă magnetică. Se dictează apoi textul. Se pot utiliza, cu rezultate foarte bune, știmate pentru fiecare interpret în parte. Chiar dacă nu are antrenament în descifrarea notelor, puținele cunoștințe muzicale din școala elementară îi permit să sesizeze mersul ascendent sau descendent al melodiei, pauzele, nuanțele etc., astfel că învățarea lucrării se va face mult mai ușor și mai repede.

Se trece apoi la descifrarea ritmico-melodică a lucrării pe voci, pe fragmente muzicale, de regulă fraze muzicale, iar dacă pasajele sunt purtătoare de melodie, care este mai ușor de învățat.

Se cântă vocal, bineînțeles pe text, o frază muzicală, clar intonațional, precis ritmic, nuanțat, o dată, de două sau trei ori, după care partida repetă pasajul mai întâi concomitent cu dirijorul, apoi singură. În cazul unor pasaje dificile intonațional și mai grele de memorat sau al unor formule ritmice mai grele, se repetă de mai multe ori rar,

numai pasajul sau formula respectivă, mai întâi de către dirijor și apoi și de către membrii partidei, până când se învață corect și precis, după care se repetă în tempo și apoi în contextul frazei muzicale.

În cazul pasajelor dificile intonațional, în loc de tactare, se recomandă a se indica cu ajutorul mâinii momentele staționare, de urcare sau coborâre a intonației. Totodată, pentru precizie și acuratețe, se poate exersa pasajul respectiv pe grupe mici sau chiar individual.

Se va avea în vedere ca învățarea să se facă într-o nuanță generală mică mezzopiano sau mezzovoce – spre a nu obosi aparatul vocal atât al interpreților cât și al dirijorului, dar bineînțeles nuanțat, expresiv. În scopul menajării vocii, dirijorul poate folosi, alternativ cu vocea, și un instrument muzical, de preferință pianul.

În timpul învățării muzicale se vor urmări: corectitudinea intonației și ritmului, respirațiile și nuanțele, emisia vocalelor și articulația consoanelor.

Odată învățată prima frază se trece la învățarea frazei următoare, în același mod, după care se reunesc cele două fraze muzicale. La trecerea la fraza următoare se va insista asupra sunetelor de legătură, asupra ultimului sunet din fraza anterioară și a primului din cea următoare și a raportului intonațional dintre ele.

După ce prima perioadă a fost învățată de către o voce, se trece la însușirea ei și de către cealaltă voce, în același mod. Se va repeta apoi cu prima voce după care cele două voci vor cânta împreună perioada muzicală, urmărindu-se corectitudinea ritmico-intonațională și acordajul perfect între cleee două voci. În acest sens dirijorul va indica silabele și cuvintele pe care două voci se întâlnesc în unison sau octave, ca și cele pe care le cântă în terțe, dezvoltând astfel auzul armonic al interpreților. Se poate utiliza și pianul, cântând ambele voci concomitent.

După ce se cântă de mai multe ori împreună perioada respectivă se trece la învățarea următoarei perioade, cu fiecare voce în parte.

Se repetă perioada întâia cu o voce, prelungind sunetul final spre a fi bine reținut, după care se intonează primul sunet al perioadei a doua. Intervalul se cântă de mai multe ori spre a fi bine memorat, după care se trece la învățarea perioadei, ca mai sus. Înainte de a se lega perioadele se insistă asupra sunetelor de legătură.

Lucrurile se rezolvă similar și cu cealaltă voce, după care se reamintește primei voci cele două perioade și apoi se cuplează vocile, urmărindu-se acordajul dintre ele. La cuplarea vocilor dirijorul poate ajuta vocea mai dificilă sau mai puțin melodioasă.

Procedeul se continuă până când se învață piesa integral. În momentul când cele două voci pot cânta piesa de la început până la sfârșit împreună, fără greșeli, vom trece la execuția cu voce plină, urmărind acum cu mai multă insistență nuanțarea frazelor, respirațiile, emisia și precizia dicției. Dacă se întâmpină dificultăți în dicție, se poate realiza o citire ritmică după care se revine la cântarea vocală.

Odată însușită piesa, separat de către cele două grupe de partide se trece la repetiția de ansamblu. Aici se va relua piesa, fie integral, dacă e de dimensiuni mai mici, fie fragmentar, pe perioade muzicale, dacă e de dimensiuni mai mari, cu o voce, apoi același fragment cu altă voce, după care se cuplează vocile. Se repetă apoi cu o altă voce și se adaugă celorlalte două și în fine se repetă cu ultima voce și apoi se cuplează toate patru. Cuplările se fac diferit, în raport de legăturile melodice și armonice dintre voci, urmărindu-se exactitatea execuției armonice. Pentru aceasta se vor indica vocile și momentele când se întâlnesc în unison, octave sau cântă în terțe paralele și se va repeta cuplând vocile în acest fel, spre a se auzi și stabili punctele intonaționale de reper. În cazul unor momente de pauză la unele voci, se va indica vocea de la care își iau tonul, silaba și sunetul și raportul dintre acesta și sunetul cu care vocea își reîncepe execuția, exersându-se intrarea, dirijorul cântând pasajul vocii de la care se ia tonul și sunetele de început ale vocii care intră, cu repetarea momentului de intrare de către vocea respectivă, cuplând apoi vocile, spre a-și stabili singure legăturile.

Se vor avea în vedere la cuplaje vocile care dialoghează sau care realizează imitații.

Pentru rezolvarea problemelor de acordaj se vor asocia sopranele cu bașii, acordându-se astfel vocile extreme, vocile cele mai importante ale execuției muzicale. În același scop, până la însușirea corectă vertical a piesei, se poate utiliza pianul ca instrument de susținere, după care va fi îndepărtat.

Odată construită lucrarea și vertical, se va urmări reliefaarea planurilor sonore, indicându-se fiecărei voci ce anume pasaj trebuie reliefat și care nu, obișnuindu-le să-și cedeze una alteia locul la trecerea melodiei de la o voce la alta, să asculte corul și să

sesizeze aceste treceri. În acest moment gestică dirijorului trebuie să fie deosebit de colorată și activă, reliefând o voce, potolind alta. Se poate solicita ca fiecare voce să cânte numai un anumit pasaj, pasaj tematic, după care se oprește, execuția fiind continuată de o altă voce, cu un alt pasaj tematic.

Se va urmări la repetiția de ansamblu, fie concomitent, fie succesiv, dinamica, respirațiile, frazarea și expresivitatea execuției muzicale. Pentru realizarea ultimului deziderat, odată cunoscută muzica, ne vom reîntoarce la text, îl vom declama, vom evidenția sensul lui, imaginile și sentimentele ce le degajă și vom căuta să punem de acord expresia muzicală cu cea a textului.

Așa cum se vede realizarea artistică a unei noi lucrări muzicale este de durată, neputându-se configura în una sau două repetiții, ci într-un număr mult mai mare, fiecare repetiție însemnând pași înainte pe linia unei traduceri cât mai fidele a partiturii muzicale.

În cazul repetițiilor de ansamblu cu formațiile corale de amatori, la dozarea timpului se va avea în vedere împărțirea lui astfel: o parte pentru cultura vocală (15-20 min.), o parte pentru construirea verticală a noii piese (40-45 min.), o parte pentru continuarea construcției piesei anterioare (25-30 min.) și o parte pentru repetarea a una-două piese știute deja bine de membrii formației (15 min.), acestea venind să încununeze efortul depus și să demonstreze în același timp că prin muncă perseverentă se poate ajunge la reale satisfacții artistice.

INTERPRETAREA MUZICII CORALE

O lucrare muzicală, odată terminată, este o simplă partitură, mai voluminoasă sau mai restrânsă, între copertile căreia sunt adunate trăirile unui om, gândurile lui, ideile lui transpuse în note muzicale și diverse semne convenționale. Ea nu poate fi privită asemenea unui tablou sau citită ca un roman, transmițându-ți aceleași senzații și stări sufletești, ea este doar virtual o operă de artă, al cărei sens îl cunoaște doar autorul și pe

care i-l pot intui numai inițiații în citirea vizuală a unei partituri. Ea devine operă de artă viabilă, vine în contact cu cei cărora le este destinată, numai în procesul transpunerii ei sonore – vocale sau instrumentale – de către interpret sau interpreți.

A interpreta o lucrare muzicală înseamnă deci a transpune sonor auditiv, întreaga gamă de idei, trăiri și sentimente inserate de compozitor în paginile ei, înseamnă în fond a o recrea, de data aceasta însă sonor. Interpretul este cel care însuflețește lucrarea muzicală, este elementul de legătură între creator și receptor, între compozitor și public, astfel că soarta unei lucrări depinde de acesta, de modul cum el a înțeles lucrarea și cum reușește să o redea. Interpretul trebuie să înțeleagă până în cele mai mici detalii conținutul intim, afectiv-emoțional al lucrării muzicale și să-i dezvăluie imaginile ce se ascund în ea. Pentru aceasta măiestria tehnică nu este suficientă. Este nevoie de imaginație creatoare, de gândire creatoare.

Fără îndoială, nu este vorba de vreo modificare a partituri, a notelor și semnelor, a indicațiilor autorului, e vorba de o traducere stricto-senso a ei dar prin viziunea interpretului. „A reda numai notele, spune G. Enescu, și a cânta cu strictețe textul – ce poate căpăta semnificații atât de diferite, după felul cum este interpretat – înseamnă să te mulțumești cu prea puțin!”⁵.

Indicațiile autorului trebuiesc înțelese, trebuiesc gândite la modul „de ce așa și nu așa”. Interpretul trebuie să înțeleagă intențiile compozitorului, să se identifice cu opera și creatorul ei și să-i dea viață ca și cum ar fi propria lui lucrare.

„Nu, nu este un sacrilegiu să te identifice cu creatorul unei capodopere, spune G. Enescu. Dimpotrivă, este o iluzie care îți îngăduie să te contopești mai bine cu magicianul al cărui interpret ești; și este un lucru destul de ușor, atunci când trăiești într-un vis neîntrerupt. Eu, care nu încetez a mă visa în tovărășia marilor dispăruți, dacă nu m-aș transporta cu gândul în veacul al XVIII-lea, atunci când execut o sonată de Bach și dacă nu m-aș crede Beethoven atunci când atac sonata *Kreutzer*, am impresia că nu le-aș putea reda așa cum trebuie.”⁶

Acest lucru implică strădanie pentru a pătrunde cât mai adânc în individualitatea creatorului. Interpretul trebuie să cunoască epoca în care acesta a trăit, condițiile social-

⁵ B. Gavoty, *Amintirile lui G. Enescu*, Ed. Muzicală, București, 1982, p. 68.

⁶ B. Gavoty. Op. cit. p. 68.

istorice în care și-a zămislit opera și în speță lucrarea respectivă, să-i cunoască viața și elementele biografice ce și-au pus amprenta asupra creației.

„În orice compoziție trebuie să ții seama de individualitatea și tendințele autorului, spune G. Enescu într-o scrisoare către Yehudi Menuhin. Citește-i biografia, observă cu minuțiozitate trăsăturile caracterului său, încearcă să-i pătrunzi intențiile, pentru a înțelege ce constituia compoziția pentru el însuși și ce anume dorea el să exprime prin ea altora. Pătrunde-te adânc de ideile și sentimentele lui și tinde să le transmiți ascultătorilor, făcând abstracție de persoana ta, folosindu-ți talentul și cunoștințele într-un singur scop: acela de a exprima just idealul autorului”.

Limbajul muzicii, mai convențional și mai specific decât al celorlalte arte, permite interpretări diverse ale aceleiași lucrări de către interpreți diferiți. Mai mult, uneori, în viziunea aceluiași interpret, aceeași lucrare poate căpăta interpretări diferite. Acest lucru se explică prin gradul diferit de înțelegere a conținutului emoțional al lucrării, de depistare a sensurilor ei, prin diversitatea unghiurilor din care poate fi privită o lucrare. Interpretarea fiind un act de creație lasă cale deschisă viziunilor și trăirilor subiective ale interpretului. „Fiecare tălmăcire a operei de artă se singularizează și este ireversibilă”⁷. În acest fel interpretarea este ferită de rutină și de șabloane. Niciodată nu trebuie să cauți să copiezi interpretarea altuia. Ea îți poate servi doar ca model de inspirație, dar interpretarea unei opere de artă trebuie să fie rodul gândirii tale, a trăirilor tale în raport cu conținutul de idei și sentimente transcris de compozitor în paginile partiturii sale, dăruirea ta totală, vibrația ta la unison cu compozitorul. „În exprimarea muzicii, spune G. Enescu, nu căuta decât exact ceea ce este în interiorul tău sufletesc.”

Interpretarea este convingătoare numai când tu însuși ești sincer convins de sensul muzicii. „Dacă tu însuși nu trăiești și nu simți ceea ce cânti și ceea ce joci pe scenă, spune Al. Vlahuță, cum vei putea oare crede că vei stârni înțelegere și simțire în rândul celorla ce te ascultă și te văd pe tine.”⁸ K. Stanislavski spunea: Când veți ajunge în artă la convingerea pe care o pun copiii în jocurile lor, veți fi mari artiști”⁹.

Numai în acest fel interpretarea devine viabilă și numai atunci când reușim să facem auditorul să înțeleagă motivația noastră, sensul gândirii și trăirii noastre, și prin

⁷ M. Constantin, *Arta construcției și interpretării corale*. Electrecord. 1984.

⁸ Al. Vlahuță. *Pictorul Nicolae Grigorescu*. E.S.P.L.A., p. 112.

⁹ K. Stanislavski. *Munca actorului cu sine însuși*. E.S.P.L.A., 1956.

aceasta sensul lucrării interpretate, când reușim să-l facem să vibreze în unison cu noi și cu compozitorul.

Pentru dirijor procesul interpretării este ceva mai complicat. Odată însușită lucrarea muzicală, odată înțeles sensul ei și individualitatea creatorului, dirijorul va trebui să-i facă pe coriști să înțeleagă la rândul lor și să simtă ceea ce interpretează, să le creeze o imaginație activă menită a adânci sensul de gândire al conținutului. Interpretarea propusă de dirijor trebuie să întâlnească audiența coriștilor, iar acești trebuie să fie convinși de justetea concepției interpretative a dirijorului. Aceasta presupune o anumită comuniune sufletească, secondată de capacitatea unitară de trăiri emoționale, o omogenizare spirituală a tuturor interpreților, coriști și dirijor.

Lipsa de adeziune față de o lucrare muzicală, cauzată de neînțelegerea ei de către coriști sau dirijor, va avea repercursiuni nefaste asupra traducerii ei sonore. Este mai bine și mai cinstit ca, atunci când o compoziție este străină simțirii și gândirii noastre sau a corului să renunțăm la ea. Actul interpretativ trebuie să prilejuiască bucurie artistică interpretului: cor și dirijor. Aceasta nu înseamnă linia minimei rezistențe ci preocupare constantă pentru aprofundarea unei partituri pentru înțelegerea sensurilor ei.

Actul interpretativ este așadar un proces complex ce implică cultură generală și de specialitate, gândire profundă, concepție clară, sensibilitate, sinceritate, emoție creatoare.

ECHILIBRUL SONOR

Una dintre cele mai importante probleme ale interpretării, legată de dinamica muzicală este problema **echilibrului sonor**, a planurilor sonore. Aceasta vizează raportul dinamic dintre partide și grupe corale în execuția de ansamblu.

Echilibrul sonor este determinat de:

- a. Raportul numeric, raportul cantitativ dar și calitativ dintre partide;
- b. Intensitățile naturale diferite ale registrelor vocilor;

În suprapunerile armonico-polifonice vocile nu se pot mișca toate concomitent în același registru, ideal pentru un echilibru sonor perfect. Din aceste considerente, în funcție de registrul în care cântă, intensitatea sonoră a uneia sau alteia dintre voci va fi diminuată sau ridicată, în raport de registrele și intensitățile celorlalte voci.

În exemplul de mai sus, un echilibru sonor perfect reclamă o creștere de intensitate mai mare în cazul basilor și tenorilor, ce se deplasează spre registrele grave, comparativ cu sopranele și altistele a căror intensitate sonoră crește în mod natural pe măsură ce se deplasează spre acut.

c. Factura scriiturii.

Privind factura lucrării muzicale-omofonă, polifonică, cu soliști, cu acompaniament etc. – preocuparea dirijorului vizează planurile sonore ale diverselor voci în raport de sensul lor expresiv, de importanța lor în desfășurarea muzicală. Așa cum „în zugrăvirea unui tablou pictorul folosește perspectiva linistă și jocurile de lumină: pe măsură ce obiectele se îndepărtează de primul plan, dimensiunile lor se micșorează, contururile se șterg, strălucirea coloritului și desimea umbrelor scad producând impresia de adâncime și spațiu”¹⁰, tot așa și dirijorul trebuie să știe când să creeze perspectiva prin planuri sonore.

I. Planurile sonore în lucrările muzicale omofone

În lucrările omofone se impune o apreciere justă a raportului sonor dintre melodie și înveșmântarea ei armonică. Fără îndoială că melodia trebuie să aibă prioritate dar reliefaea ei se realizează nu prin ridicarea intensității sonore a acesteia, ci prin dozarea acompaniamentului. Modul cum este nuanțat acompaniamentul realizat de

¹⁰ L. Barenboit. Felix Mihailovici Blumenfeld, în *Arta interpretării muzicale*. Ed. Muzicală, București, 1960, p. 167.

celelalte voci contribuie la expresivitatea melodiei, îi intensifică sau îi diminuează efectul, îi imprimă un anumit colorit emoțional.

În stabilirea planurilor sonore trebuie avut în vedere ce anume e mai important: vocea superioară, vocea inferioară – respectiv bașii, vocile interioare sau unitatea indisolubilă a tuturor vocilor?

Fără îndoială că atunci când melodia este încredințată vocii superioare ea se va reliefa ușor din masa sonoră.

Aici aveam de a face cu două planuri sonore: pe de o parte melodia, pe de altă parte acompaniamentul. Trebuie însă să avem în vedere ca:

- a. Diferențele de intensitate între cele două planuri să nu fie prea mari. Intensitatea acompaniamentului se coboară atât cât să nu acopere melodia, deci nu până la nuanța imediat următoare, ci foarte puțin, bineînțeles dacă nu există alte indicații ale compozitorului.
- b. Nuanțarea acompaniamentului să urmărească pas cu pas nuanțarea melodiei, păstrând un raport direct proporțional cu acesta. De acest lucru trebuie ținut cont mai ales când vocile din acompaniament se desfășoară pe valori mari de note. Vezi *Iarna pe uliță* de Al. Pașcanu.

Cel mai adesea în asemenea cazuri creșterile dinamice sunt realizate doar la melodie, deși importanța susținerii acesteia prin creșterea dinamică a acompaniamentului este evidentă.

- c. În acompaniament se va urmări în primul rând basul, el fiind temelia armoniei. Linia sa melodică trebuie să fie densă, colorată, clar audibilă. În raport de acest lucru se stabilește nuanța acompaniamentului, ridicându-se, dacă este nevoie, nuanța melodiei.

O atenție sporită se va acorda melodiei, reliefării ei sonore, când aceasta este plasată la vocile interioare: alto-tenor, care prin natura lor sunt voci mai moi, mai puțin reliefante.

În cazul bașilor melodia trebuie să se reliefeze nu prin forță ci prin culoarea timbrală, prin frumusețea și densitatea sonoră: vezi *Plugușorul* de I. Chirescu.

Când melodia este expusă concomitent de către două voci, fie în unison, fie, cel mai adesea, în octave reliefaea ei se realizează ușur și aici trebuie avut în vedere că acompaniamentul să nu fie prea slab. Totodată, în asemenea cazuri, se va urmări și perfecta omogenizare timbrală și dinamică a partidelor care expun melodia.

Sunt și cazuri când melodia este fragmentată la diferite voci sau când elemente tematice trec de la o voce la alta.

Indiferent la ce voce s-ar afla fragmentele melodice trebuie să se reliefeze, dar acest lucru se va face de o asemenea manieră încât continuitatea liniei melodie să nu aibă de suferit nici dinamic nici timbral. Pentru aceasta vocea care preia melodia preia și nuanța și timbrul, astfel încât pentru ascultător melodia să apară ca și când ar fi interpretată de o singură voce, de la început până la sfârșit. Vocea care o cedează va diminua ușor nuanța intrând în nuanța și atmosfera generală a acompaniamentului.

Realizarea dezideratului de mai sus este întrucâtva dificilă, din care cauză se recomandă, în repetiții, executarea melodiei de către vocile care concură la realizarea ei, cu nuanțările respective, după care fiecare voce va interpreta numai fragmentul ei preluând dinamica și sonoritatea timbrală într-o perfectă continuitate după care se va suprapune acompaniamentul.

În cazul când tema trece integral de la o voce la alta, rezolvarea în planuri sonore nu mai ridică probleme, lucrurile fiindu-ne deja cunoscute.

Când lucrările prezintă dialoguri între voci, atât fraza sau motivul cu caracter de întrebare cât și cel cu caracter de răspuns vor fi gândite în același plan sonor, la aceeași intensitate generală, iar acompaniamentul în alt plan sonor, având în vedere sublinierile făcute la începutul acestui capitol.

Unele lucrări omofone reclamă o structurare în trei planuri sonore.

În acest caz melodia, aflată la soprane, va avea un plan sonor, contramelodia, la tenori în măsurile 1, 2 și 4 la altiste în măsura 3, un alt plan sonor, ceva mai scăzut decât al melodiei, dar foarte puțin, însă mai reliefată decât acompaniamentul realizat de bași și altiste. Fără îndoială diferențele dintre cele trei planuri sonore vor fi foarte mici, dar vor trebui să existe în mod obligatoriu în execuția de ansamblu.

Există însă și lucrări omofone cu un singur plan sonor.

Reclamând o omogenitate perfectă a celor patru partide. Evident, în asemenea cazuri, rolul principal îl deține armonia, înlănțuirile acordice, expresivitatea acestor înlănțuiri.

2. Planurile sonore în lucrările polifonice

În lucrările polifonice toate vocile sunt tratate egal din punct de vedere melodic. În același timp, ele se diferențiază însă prin: factura lor ritmică, contrastul dintre mișcarea melodică și cea prin salturi, contrastul dintre sensurile mișcării vocilor, repartizarea cezurilor și cadențelor, repartizarea diferită a culminațiilor melodice, contrastul registrelor vocilor și timbrelor acestora, factura melodică – îmbinarea unei cantilene cu o melodie viguroasă, sau cu una figurativă etc., contrastul tonal sau modal etc. Acest lucru face ca vocile, deși sunt tratate egal, să se deosebească între ele prin gradul de contrast și dezvoltare melodică, diferențiere care trebuie să apară și în tratarea lor dinamică.

Astfel, în unele cazuri, mai frecvent la două și trei voci, liniile melodice îmbinate într-o factură polifonică pot fi la fel de importante.

În exemplul de mai sus cele trei voci au o egală claritate și semnificație, astfel având și aceeași nuanță generală, dar fiecare reclamând o anumită nuanțare în raport de culminația ei melodico-expresivă, va avea un anumit mers dinamic, un anumit plan sonor, astfel că în ansamblu vom avea de a face cu trei planuri sonore suprapuse, egale ca importanță. La prima vedere s-ar părea că diferențierea auditivă a vocilor este mai greu de sesizat. În fapt, vocile se vor auzi diferențiat grație facturii lor diferite melodic și ritmic, grație diferențierilor timbrale, astfel că planurile sonore diferite vor fi însoțite de planuri melodice, planuri ritmice și planuri timbrale diferite care facilitează urmărirea auditivă și concomitentă a vocilor.

Această modalitate de nuanțare în planuri sonore egale ca importanță se întâlnește mai ales în lucrările sau fragmentele muzicale scrise în forma canonului, unde diferențierea auditivă a vocilor este și mai greu de sesizat prin lipsa contrastului melodic și ritmic. Singurele elemente ce ne mai ajută sunt intrările succesive ale vocilor și diferențele timbrale. (Vezi *Nainte-mi de curți* de S. Toduță).

Deseori una dintre voci predomină asupra celorlalte, apărând mai clară și mai expresivă. Gradul diferit de dezvoltare melodică stratifică vocile din punct de vedere al importanței, aducând în relief una dintre ele. (Vezi *Ecco mormorar l'onde* de Cl. Monteverdi).

În asemenea cazuri vom avea de-a face cu cinci planuri sonore, dar diferite ca importanță. Având în vedere însă că în polifonia temei principale se suprapun linii melodice sensibil egale, diferențierile în planuri sonore nu trebuie să fie mai mari, cel mult un grad, un grad și jumătate între prima și ultima, în importanța lor. În același timp trebuie avut în vedere valoarea expresivă a tehnicii polifonice constă și în aceea că ponderea melodică este mutată permanent de la o voce la alta, dezvăluind noi aspecte expresive, având drept consecință schimbări și planuri sonore între voci.

Numărul planurilor sonore într-o lucrare polifonică nu depinde de numărul vocilor, ci de structura intrinsecă a lucrării.

În exemplul de mai sus sunt trei planuri diferite: pe de o parte sopranele și tenorii, care expun tema, în planul întâi, altistele cu recurența temeii în planul al doilea și bașii, cu recurența inversată a temeii în planul al treilea. Execuția în nuanțele indicate de compozitor va realiza exact această suprapunere în planuri sonore: sopranele și tenorii se vor reliefa pentru că sunt în acut și în dublaj, în al doilea rând se vor reliefa altistele care cântă în registrul lor acut și în al treilea rând bașii care cântă în registrul mediu. Fără îndoială diferențele nu vor fi mari, dar, grație registrelor în care cântă, vocile se vor contura mai ușo

Un plan sonor vizează canonul dintre soprane și tenori, iar altul altistele și bașii. La fel se prezintă lucrurile și în fragmentul următor din lucrarea lui D. Toduță *Pe cerul cu flori frumoase*.

Unde un plan vizează altistele și tenorii ce expun tema în cvarte acompaniate de terțe și altul bașii și sopranele, care expun tema augmentată în canon.

În lucrările muzicale în stil imitativ, imitațiile, dacă preiau motivul tematic, vor avea aceeași nuanță generală cu acesta, indiferent la ce voce apar. Vocea care a terminat de expus imitația va ceda ușor nuanța, astfel că, contrasubiectul suprapus imitației va avea o nuanță generală puțin mai redusă.

Dacă imitațiile apar paralel cu tema.

atunci tema va fi în planul întâi, iar imitațiile în planul al doilea, păstrându-și nuanța la trecerea de la o voce la alta.

Nuanțarea fugii, forma cea mai desăvârșită a muzicii polifonice, implică câteva precizări. Atât subiectul cât și răspunsul, care nu este în fapt decât transpunerea la dominantă a subiectului, vor trebui să se găsească permanent în planul întâi, având deci, comparativ cu celelalte voci, nuanța cea mai reliefată. Trebuie avut în vedere în acest scop atât registrul în care este scrisă tema cât și vocea care o expune.

Contrasubiectul va avea o nuanță ceva mai redusă, aflându-se în planul al doilea. Prin semnificația sa melodică și dinamică el nu trebuie să afecteze prioritatea subiectului.

În planul următor se află contrasubiectul al doilea iar în ultimul plan contrapunctul liber, în cazul fugilor la patru voci. Sigur, diferențele de nuanțe generale între planuri nu trebuie să fie mari, lucrarea constituind un tot unitar.

Codetta, prelungirea temei, din cauza imposibilităților de natură armonică sau ritmică de a o reuni cu răspunsul, va avea nuanța acesteia, pregătind apariția răspunsului printr-o foarte ușoară așezare a nuanței, gândindu-o ca o terminație de frază muzicală.

Expoziția fugii se execută clar și precis, cu o ușoară așezare a nuanței în final, marcând astfel trecerea la secțiunea următoare, marele divertisment sau dezvoltare, unde de fiecare dată se vor reliefa subiectul și contrasubiectul, trecându-le în planul întâi și respectiv al doilea. În micile divertismente și interludii vor trece în planul întâi fragmentele de temă sau contrasubiect, imitațiile ca și liniile contrapunctice bazate pe secvențe care ajută la dinamizarea desfășurărilor muzicale și la realizarea modulațiilor.

În stretto-procedeu ce „constă în intrarea tematică succesivă a vocilor înainte ca vocea precedentă să fi terminat de expus tema”¹¹ – se vor avea în vedere egalitatea importanței planurilor sonore, marcând clar și precis intrarea fiecărei voci.

Repriza se execută la fel cu expoziția, dar mai impetuos, fiind afirmarea biruinței. Când anterior marelui divertisment fuga prezintă expoziție suplimentară sau contraexpoziție, acestea se vor trata la fel cu expoziția, dar, acând caracter de insistență, într-o nuanță puțin mai ridicată.

¹¹ D. Bughici. *Dicționar de forme muzicale*. Ed. Muzicală, București, 1974, p. 119

În cazul fugilor duble, când cele două teme sunt expuse simultan (W.A. Mozart – *Requiem, Kyrie Eleison*) se va avea în vedere existența a două planuri sonore egale ca importanță, cu aceeași nuanță generală a celor două teme.

În creația corală se întâlnește uneori și fugato, ca primă secțiune a unei lucrări, în fapt o expoziție de fugă, după care, cel mai adesea, se trece la execuția omofonă (L.van Beethoven – finalul Simfoniei a IX-a).

3. Planurile sonore în lucrările de factură eterofonică¹²

În asemenea lucrări „vocea melodică principală se asociază cu alte voci melodice ce apar ca niște ramificări diferite ale celei dintâi sau ca variante-dublări ale acesteia”¹³.

Întrucât în eterofonie vocea melodică principală contrastează prea puțin cu celelalte, planurile sonore ale vocilor vor fi egale ca importanță.

Structuri numai omofone, eterofone și polifone separat se întâlnesc mai rar în lucrările muzicale, fie corale, fie instrumentale, cel mai adesea ele fie că alternează în cadrul aceleiași lucrări, fie că se contopesc în suprapunere, reclamând o analiză profundă și mult discernământ în stabilirea planurilor sonore.

RAPORTUL DINAMIC SOLO – COR

În raportul dinamic dintre solist și ansamblul coral trebuie să existe un permanent echilibru. În cazul când acesta este acompaniat de cor, ca în exemplul de mai

¹² Héteros (*gr.*) – altul, phoné – sunet.

¹³ S. Gregoriev, T. Muller. *Manual de polifonie*. Ed. Muzicală. București, 1963, p. 9.

sus, el trebuie menajat spre a se reliefa. Aici avem trei planuri: solistul în planul întâi, sopranele în planul al doilea și altistele și tenorii în planul al treilea.

În cazul în care dialoghează cu corul.

planurile sonore ale solistului și corului vor fi egale ca intensitate.

Atunci când cântă împreună cu una din vocile corului trebuie reliefat ușor.

Când materialul tematic este încredințat corului, solistul realizează o linie melodică decorativă:

corul trece în planul întâi și solistul în planul secundar. În exemplul de mai sus solista se va reliefa grație și registrului în care cântă, dar trebuie avut în vedere, tocmai din această cauză, ca ea să nu apară în planul principal.

În cazul lucrărilor cu mai mulți soliști se va urmări stabilirea a două raporturi dinamice: pe de o parte raportul dintre soliști, în funcție de importanța vocilor, scriitura etc., iar pe de altă parte raportul dinamic dintre aceștia și cor, având în vedere cele de mai sus.

RAPORTUL DINAMIC COR-ACOMPANIAMENT INSTRUMENTAL

Când materialul tematic este încredințat corului iar instrumentele acompaniatoare – pian, orgă, grup de instrumente, formații instrumentale etc. Realizează

suportul armonico-polifonic, în primul plan va sta corul, iar în planul al doilea acompaniamentul instrumental, urmărind ca acesta să nu-l acopere.

La fel se gândește lucrurile și în cazul când acompaniamentul instrumental susține corul cu elemente tematice sau dublări ale vocilor. Tot corul rămâne și aici în planul întâi. Timbrele vocale, mai moi decât cele instrumentale, ca și necesitatea inteligibilității textului, reclamă reducerea nuanței instrumentelor acompaniatoare, nu ridicarea nuanței corului.

Când acompaniamentul instrumental este mai important decât corul, din punct de vedere muzical tematic:

Acesta va fi realizat în același plan sonor cu corul, indiferent de importanța ritmico-melodică a acompaniamentului instrumental. Numai în acest fel acompaniamentul instrumental se va reliefa iar sonoritatea corală și dicția nu vor mai avea de suferit.

În nuanțarea de ansamblu, nuanțarea acompaniamentului instrumental va trebui să urmărească nuanțarea corului, păstrând permanent un raport direct proporțional cu acesta. Fără îndoială că atunci când acompaniamentul instrumental apare neînsoțit de cor nuanțarea lui va avea în vedere criteriile cunoscute și nu raportul dinamic cu corul.

RAPORTUL DINAMIC SOLO-COR-ACOMPANIAMENT

Realizarea raporturilor dinamice, a planurilor sonore, în asemenea lucrări este ceva mai dificilă, întrucât trebuie urmărite, pe lângă planurile sonore ale vocilor din cor, și raporturile solist-cor, solist-acompaniament instrumental, cor-acompaniament instrumental. De regulă în planul întâi se află solistul, în planul al doilea corul și în planul al treilea acompaniamentul instrumental. Pot însă apărea și inversări ale ordinii. În niciun caz acompaniamentul instrumental nu va trece înaintea corului sau solistului, ci cel mult în același plan cu ei, din considerentele expuse mai sus.

RAPORTURILE DINAMICE ÎN CORURILE MULTIPLE

Corurile multiple, duble sau triple, deosebit de problematica planurilor sonore ale fiecărui cor, ridică și problema raportului dinamic dintre coruri.

Când al doilea cor realizează o imitație strictă a primului cor, a vocilor acestuia, pentru imitarea efectului de ecou, lucrurile sunt simple:

Evident primul cor va fi în planul principal, iar al doilea în planul secundar, în planul depărtat, diferența dintre ele fiind de un grad jumătate-două de nuanță. În același timp nuanțările corului al doilea trebuie să le urmărească pe cele ale corului întâi, păstrând constant raportul dinamic dintre ele. Sonoritatea celui de al doilea cor va trebui să fie ceva mai închisă spre a păstra analogia cu fenomenul natural – ecoul.

În corurile spezzati (Vezi *Triptic* de D. Botez) avem de-a face, fără îndoială, cu două planuri sonore, afară de planurile sonore ale fiecărui cor în parte. Nemaifiind vorba de acou, nu mai avem permanent primul cor în planul întâi și al doilea în plan secundar. În asemenea lucrări, în raport de impotanța în fiecare moment a unuia sau a altuia sau chiar a amândorura, unul din coruri va avea o nuanță mai mare sau, când sunt la fel de importante, vor avea aceeași nuanță generală. Sesizarea auditivă a celor două coruri, iar în cele triple a celor trei coruri, este facilitată și de amplasamentul formațiilor.

Bibliografie

Gutanu Stoian, Luminita- Bazele tehnicii dirijorale, Editura Fundației România de Măine, București 2016

Gutanu Stoian, Luminita ; Aurel Muraru- Culegere de coruri, Editura Fundației România de Măine, București 2015

Guşanu, Luminița – *Dirijat coral*, Editura Fundației România de Măine, București 2013

Botez Dumitru-*Tratat se cant si dirijat coral*, vol.I, II, Editura Institutului de cercetări etnologice și dialectologice, București, 1982, 1985

Gâscă, Nicolae – *Arta dirijorală. Dirijorul de cor*. Editura Hyperion, Chisinau, 1992

Marin Constantin – *Arta construcției și interpretării corale*, Tratat discografic,
Electrecord ELCD 148, 1995, București, Bd. Timișoara nr. 94, Casa de discuri
Electrecord

Stanislavski K.S.- *Munca actorului cu sine însuși*, Editura de stat pentru literatură și artă