

NOTE DE CURS

Masterat AN I

Disciplina: *Arta interpretării dirijorale coral-academice*

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

STUDIUL PARTITURII CORALE

Partitura – „reprezentarea grafică a unei opere muzicale plurivocale realizată prin intermediul notației muzicale”¹ – a apărut în secolele XIV-XV. Primele partituri tipărite care ne-au parvenit datează din anul 1537 și reprezintă niște motete de Ph. Verdelot. În decursul istoriei ea a evoluat ajungând astăzi la un sistem de portative – două sau mai multe, în funcție de numărul vocilor – unite prin acoladă. Uneori se notează și câte două voci pe un portativ.

Disponerea vocilor pe portativele sistemului se face de sus în jos, de la vocea cea mai acută la vocea cea mai gravă, delimitarea măsurilor făcându-se prin bare continue. Vocea sau vocile soliste se scriu separat pe un portativ plasat deasupra sistemului dedica corului, iar pianul, sau instrumentele acompaniatoare dedesubt și se leagă de acesta numai prin bara de început a sistemului.

¹ Dicționar de termeni muzicali. Ed. Șt. Și Enciclopedică. București. 1984.

Grafia corectă urmărește perfectă suprapunere verticală a timpilor și valorilor de note și pauze, ca și plasarea corectă a silabelor textului, fie pentru fiecare voce în parte, în cazul lucrărilor polifonice, fie pentru un grup de voci – sopran-alto, tenor-bas – în cazul lucrărilor omofone.

Dacă vechile partituri utilizau pentru fiecare voce cheia respectivă (a nu se uita că numărul acestora nu era mai mic de 10) astăzi se utilizează doar două: cheia de violină, cheia sol pe linia a doua, pentru vocile de copii, soprane, altiste și tenori și cheia de bas, cheia fa pe linia a treia, pentru baritoni, bași și uneori pentru tenori. Tenorul notat în cheia sol sună cu o octavă mai jos, din care cauză unii compozitori plasează sub cheia sol un mic 8.

Unele partituri au notate la începutul fiecărui portativ ambitusul vocii respective.

Începând cu prima jumătate a secolului XIX, grație compozitorului și dirijorului Ludwig Spohr (1784-1859) partiturile sunt prevăzute cu litere sau cifre, ca puncte de reper, indispensabile în repetiții, în cazul lucrărilor de mai mari dimensiuni.

Dezvoltarea limbajului muzical a adus, începând cu mijlocul secolului XX, unele modificări în sistemul de notație al partiturilor corale. Notația tradițională s-a îmbogățit cu noi semne și simboluri, corespunzătoare noilor realități sonore. În deceniile șapte-opt apar, în cazul unor lucrări, modificări radicale ale partiturii corale. Paralel cu partiturile tradiționale apar partituri sub forma unor tabulaturi, a unor grafice, a unor pictograme etc., prevăzute cu o legendă a semnelor grafice și a semnificației acestora.

Indiferent de forma în care se prezintă, partitura reclamă din partea dirijorului un studiu profund și temeinic. Numai cunoașterea până în cele mai mici detalii a partiturii îi conferă dirijorului posibilitatea traducerii ei auditive în sensul dorit de compozitor, în sensul înțelegerii ideilor și sentimentelor inserate de acesta în ea. Cunoașterea pe dinafară, în așa fel încât, așa cum spune Hans von Bülow „să ai partitura în cap și nu capul în partitură”, dă mare libertate de acțiune dirijorului și impune interpreților și publicului. Pe de altă parte, temeinica cunoaștere a partiturii conduce la economisirea unui prețios timp în repetiții.

Studiul partiturii implică un bogat bagaj de cunoștințe de cultură generală și muzicală și solicită un mare volum de muncă, desfășurat pe parcursul mai multor etape, fiecare vizând însușirea unui anumit element al partiturii:

1. Citirea vizuală a partiturii, pe baza unui auz interior bine dezvoltat, este primul lucru pe care îl face orice dirijor când intră în contact cu o nouă lucrare.
2. Citirea la pian îi conferă dirijorului posibilitatea de a-și forma o imagine sonoră clară asupra lucrării. În același timp se pot corecta unele greșeli de scriere.

Tempoul execuției va fi, fără îndoială, în funcție de tehnica pianistică a dirijorului, cât mai aproape de cel indicat de compozitor, sau cerut de lucrare, dar citirea trebuie să fie cursivă, fără răririi și opriri, decât dacă acestea sunt cerute în compozitor și nu de imperfecțiunea tehnicii pianistice.

3. Solfegierea fiecărei voci în parte ne va face o imagine de ansamblu asupra mersului melodic al acestora ca și asupra dificultăților intonaționale.

„Nu dirijați – spune S. Kazacikov – ceea ce în interior nu auziți, ceea ce singuri și în mod convingător nu puteți cânta cu vocea sau la vreun instrument.”²

Cântarea vocală poate fi combinată cu execuția simultană la pian a celorlalte voci.

4. Odată terminate aceste operațiuni preliminare se trece la analiza partiturii din punct de vedere literar, căutând a discerne conținutul de idei și sentimente, a înțelege caracterul lucrării: epic, liric, dramatic, patriotic etc. Studiul textului trebuie să ducă la memorarea lui, iar declamarea artistică ne va fi de un real folos în trasarea jaloanelor interpretative. Numai înțelegerea profundă a textului literar, a sensului lui, a tensiunii sale interioare, a gradării acumulărilor de idei și sentimente ce converg spre punctul culminant, poate conduce la o transpunere muzicală viabilă.
5. Analiza muzicală a partiturii. Aceasta vizează două direcții: studiul elementelor **tehnico-muzicale** și studiul elementelor **vocal-corale**. Studiul elementelor din prima categorie va urmări:

² S. Kazacikov. *Dirijerskii aparat i ego postanovka*. Moscova, 1967, p. 106.

- a. Analiza metrică. Aceasta implică stabilirea măsurii și a schimbărilor de măsură;
- b. Analiza agogică. Plecând de la principiile deja cunoscute de la interpretarea muzicii corale, vom determina tempoul și variațiile acestuia. Odată stabilit tempoul vom putea stabili și schemele dirijorale ale măsurilor, mai ales, dacă lucrarea abundă în schimbări de măsuri, având ca puncte de reper numărul de unități etalon – durată ce corespunde unei mișcări dirijorale.
- c. Analiza formei, ce ne va conduce spre clarificarea structurii interioare a edificiului sonor, înțelegându-i modul de construcție, în vederea viitoarei recreeri a operei de artă. Înțelegerea formei va duce la înțelegerea conținutului, raportul dialectic dintre cele două elemente stând la baza afirmații.

Analiza formei va pleca de la un motiv la frază și perioadă și de aici mai departe la definitivarea formei întregi lucrări. Se vor avea în vedere procedeele de construcție a frazei: repetare motivică, inversări, concentrări, variere, secvențare și divizare, lărgire etc., ca și caracterul acesteia: întrebare, răspuns.

Se va urmări de asemenea stabilirea punctelor culminante la motiv, frază, perioadă, lucrare și corelația culminației.

În cazul lucrărilor de dimensiuni mai mari, în raport de formă, se vor stabili litere și cifre, ca puncte de reper pentru lucrul în repetiții.

- d. Stabilirea respirațiilor și cezurilor în raport de forma lucrării muzicale și textul literar, realizându-se o perfectă concordanță între respirațiile și opririle cerute de text și cele de muzică, între punctuație și respirație. În cazul lucrărilor strofice se va avea în vedere diferențierea respirațiilor în raport de sensul textului fiecărei strofe.
- e. Analiza armonică este o condiție sine qua non în înțelegerea, cunoașterea și însușirea unei partituri. În analiza armonică a unei partituri se are în vedere:
 1. Stabilirea tonalității sau a modului inițial și final;
 2. Modulațiile și procedeele de modulație;

3. Planurile tonale din desfășurarea lucrării;
4. Semicadențele și cadența finală;
5. Înlănțuirile acordice și modul de rezolvare a disonanțelor;
6. Notele melodice străine de armonie;
7. Acordurile și înlănțuirile acordice cu funcție expresivă deosebită în desfășurarea discursului muzical, în vederea reliefării lor în interpretare;
8. Mersul basului și starea acordurilor, în vederea evitării în execuția corală a unor schimbări armonice ce ar putea surveni printr-o execuție insuficient reliefată a basului.

Analiza armonică trebuie să fie foarte minuțios făcută, iar principalele jaloane armonice memorate.

- f. Analiza polifonico-melodică. Aceasta vizează modul cum sunt asociate și îmbinate liniile melodice: eterofonic, polifonic, omofonic sau complex. În același timp se va urmări gradul de dezvoltare melodică a vocilor și gradul lor de contrast.

Dacă în eterofonie vocile aproape că nu contrastează, dar sunt dezvoltate melodic, dacă în omofonie melodia contrastează cu acompaniamentul, iar vocile din acompaniament nu sunt dezvoltate melodic. Pentru dirijor este important a urmări, în primul rând, cursivitatea melodică a discursului muzical. Trecerea melodiei de la o voce la alta trebuie amănunțit analizată, având în vedere și modul cum va fi realizată practic.

Analiza polifonico-melodică ne va fi de un real folos în înțelegerea construcției muzicale, dar și în practica realizării acesteia, în sensul determinării asemănărilor dintre voci pentru efectuarea cuplajelor în repetiții, a raportului dintre voci, pentru stabilirea sunetelor de legătură la trecerea melodiei de la o voce la alta, a dimensiunii și structurii melodiei, spre a stabili modul de lucru și reluările în repetiții.

În lucrările de factură contrapunctică se vor avea în vedere:

- Imitațiile și tipurile lor: simple, canonice, directe sau inverse și la ce interval, retrograde, prin augmentare sau diminuție etc.

- Disonanțele și modul de rezolvare a acestora, determinând planurile sonore dintre vocile între care se creează acestea.

g. Analiza dinamicii. Unul din principalele elemente de expresie, nuanțarea, implică din partea dirijorului o analiză temeinică și amănunțită din acest punct de vedere a partiturii. Plecând de la criteriile cunoscute – registrele vocilor, genul și caracterul piesei, stilul autorului și epocii, sensul textului, dimensiunile ansamblului, forma lucrării, modalitatea de scriitură – vom stabili mai întâi nuanțele fixe ale fiecărei secțiuni în parte și apoi pe cele mobile, pe baza punctelor culminante ale motivelor, frazei, perioade și lucrării, vizând creșterea dinamică până la ele și o diminuare sonoră după atingerea lor. Sensul textului ne va fi ghid în nuanțările diverselor perioade și a lucrărilor strofice. Plecând de la modalitatea de scriitură, vom stabili planurile sonore ale vocilor în fiecare moment al desfășurării muzicale, urmărind fie detașarea melodiei, fie egalitatea importanței vocilor.

Analiza dinamică implică și studiul accentelor din partitură, a rolului și sensului expresiv al acestora în contextul frazei muzicale și în raport de aceasta determinarea intensității lor. Analiza noastră va trebui să vizeze nu numai accentele impuse, ci și pe cele naturale: accentele ritmice, melodice, expresive.

h. Frazarea implică o preocupare atentă din partea dirijorului în domeniul expresivității muzicii. În acest scop analiza se va extinde asupra raportului dintre text și muzică, vizând o deplină concordanță dintre sensul expresiv al textului și cel al muzicii. Când această concordanță nu este îndeplinită va trebui să suplinim lipsurile, fie ale textului fie ale muzicii, prin reliefarea unuia sau a altuia, în raport de valoarea expresivă.

În același timp în interpretarea frazei muzicale va trebui să conferim o anumită subliniere elementelor cu sens expresiv care țin fie de muzică: ictus melodic, punct culminant, tensiune interioară etc., fie de text: accent tonic, accent expresiv sau patetic.

Frazarea, ca și punctuația din literatură cu care este sinonimă, implică reliefaarea tuturor elementelor care concură la construcția frazei muzicale, de la celulă la temă, cu respectarea cazurilor și respirațiilor reclamate de text. În stabilirea punctelor culminante se va pleca întotdeauna de la text, de la sensul expresiv al acestuia. Odată stabilită culminația, sensibilitatea noastră artistică ne va indica modul de conducere a frazei spre aceasta ca și modul de realizare a încheierii frazei muzicale. În același timp, va trebui să avem în vedere raportul dintre culminațiile sonore din perioadă și lucrare, cu dozările și subordonările de rigoare.

În stabilirea expresiei frazei muzicale se va urmări și caracterul acesteia, vizând o execuție în legato, staccato, détaché etc.

Dinamica și agogica ne vor fi de un real folos în dificilul proces care este frazarea.

Studiul elementelor **vocal-corale** are în vedere:

- a. Diapazonul vocilor, în funcție de care vom vedea dacă piesa este sau nu accesibilă formației noastre corale.
- b. Țesătura și registrele frecvent utilizate. Ne vom da seama, de la bun început, de dificultățile vocale pe care le implică lucrarea muzicală respectivă. Se obișnuiește uneori, din dorința de a evita dificultățile vocale cauzate de utilizarea prea mare a registrelor extreme – acut la soprane, grav la bași sau din lipsa sunetelor acute sau grave limită reclamate de partitură din diapazonul majorității sopranelor sau bașilor formației corale, să se modifice tonalitatea în care este scrisă lucrarea, mai jos sau, mai rar, mai sus cu un semiton sau chiar cu un ton. Privind acest procedeu trebuie să avem în vedere și rolul expresiv pe care îl joacă tonalitatea în configurarea imaginilor muzicale și în determinarea sonorității.

Faptul că diapazonul etalon actual **la1 = 880 hz** a fost stabilit în anul 1939, anterior diapazonul etalon fiind cuprins între 784 – 920 hz, ca și executarea partidelor de sopran și alto din muzica renașcentistă de către tenori în registrul de falset sau de către

vocile de băieți, ambele cu întinderi limitate în acut, a făcut ca unele partituri aparținând acestei epoci să fie transpuse astăzi mai sus față de tonalitatea originală, în tonalități mai luminoase și cu țesături mai comode pentru vocile de femei. Aceste transpuneri nu s-au făcut în bloc, cu cu mult discernământ și numai anumitor lucrări.

- c. Intervalele și pasajele dificile intonațional. Studiul lor implică găsirea mijloacelor de rezolvare și însușirea corectă și rapidă a unor asemenea pasaje. În acest scop trebuie clarificate punctele de sprijin, respectiv sunetele de rezolvare sau acordurile din care fac parte, încadrându-le în imaginea sonoră a acordului integral. Se pot utiliza totodată în același scop unele interpretări enarmonice.
- d. Pasajele dificile ritmic, găsind modalitățile de clarificare și realizare practică a lor.
- e. Asemănările dintre voci în vederea realizării cuplajelor, preluării tonului, reluărilor în repetiții.
- f. Vocalitatea textului și problemele de emisie ce se ivesc privind închiderea sau deschiderea unor vocale în raport de sensul textului; culoarea vocală de ansamblu și caracterul sonorității cerut de text: mai luminoasă, mai întunecată.
- g. Articulația și dicția. Se vor avea în vedere aici consoanele finale care riscă să nu fie pronunțate în cântare: **t, l, d**, cele a căror prelungire împieteză dicția: **s, ș, ț**, despărțirea în silabe după principiile cântului, menită a favoriza dicția, articularea corectă a consoanelor inițiale și a grupurilor de consoane, închiderea corectă a consoanelor finale. Analiza problemelor de dicție trebuie făcută foarte minuțios, silabă cu silabă, consoană cu consoană, cu adnotările de rigoare în partitură.
- h. Învățarea vocilor pe text, ținând cont de toate problemele discutate până aici. Nu este neapărat nevoie ca dirijorul să posede o voce calitativă deosebită, frumoasă și amplă. Importantă este execuția corectă tehnic: intonațional, ritmic, agogic, dinamic, legato sau staccato, cu respirațiile și cezurile stabilite și deosebit de expresivă. Fiecare voce trebuie gândită și cântată așa

cum va trebui să sune ea în concert. Să nu uităm că în repetiții, mai ales cu amatorii, deseori vom fi puși în situația de a exemplifica.

6. Stabilirea liniei dirijorale. Aceasta este firul conductor al dirijorului în procesul dirijării unei lucrări muzicale și este formată din linia melodică în trecerea ei de la o voce la alta, corelată cu structura frazelor și jaloanelor armonice cadențiale și semicadențiale, principalele întăriri de factură armonică sau polifonică ale vocilor și sunetele și acordurile cu rol deosebit de expresiv în desfășurarea muzicală. Însușirea liniei dirijorale pe dinafară trebuie corelată, în mod obligatoriu cu dinamica ei, cu dinamica vocilor ce o compun.

Odată ajunși la acest stadiu al studiului partiturii, după ce a realizat analiza atentă a fiecărui detaliu și semn, concomitent cu învățarea liniei dirijorale, se învață integral partitura pe dinafară. Ca să ne convingem că o știm, putem încerca scrierea ei sau numai a liniei dirijorale din memorie.

7. Stabilirea gesticii. Odată partitura învățată se trece la găsirea gesturilor cele mai propice pentru a exprima sensul muzicii, a celor mai clare și precise, mai plastice și mai expresive, în strictă concordanță cu sensul muzicii. A nu se uita în stabilirea gesturilor principiul economiei de mijloace. Se va avea în vedere stabilirea gesticii pentru întreaga lucrare, conformă liniei dirijorale, dar și pentru fiecare voce în parte sau grupuri de voci, în strictă concordanță cu cuplajele pe care le vom realiza în repetiții.

Fără îndoială că gestică va trebui susținută de o mimică adecvată, determinată de trăirea afectiv-emoțională a dirijorului, de imaginația sa creatoare.

8. Alcătuirea planului de repetiție. Acesta trebuie să vizeze:
 - a. Alegerea exercițiilor de cultură vocală în dependență de problemele vocale concrete reclamate de lucrarea muzicală;
 - b. Concretizarea ideilor principale privind prezentarea autorului și a lucrării;
 - c. Stabilirea în raport de scriitură și planuri melodice, a modalității de lucru: pe partide, pe grupe de voci, în ansamblu ca și modalități de ansamblare;

- d. Modul de fragmentare pentru lucru în repetiții;
- e. Determinarea problemelor ce urmează a fi urmărite la realizarea muzicală a fiecărui fragment în parte și apoi în ansamblu.

În raport de numărul și durata repetițiilor afectate pentru piesa respectivă, vom face o planificare judicioasă, privind ceea ce urmărim în fiecare repetiție, vizând acumulări calitative de la o repetiție la alta, în continuarea treptată a lucrării.

- 9. Audierea lucrării, în interpretarea altor dirijori și formații, imprimată pe bandă magnetică sau disc. Trebuie precizat însă că o lucrare muzicală nu se învață nici muzical nici dirijoral, audiind repetat o imprimare magnetică sau un disc. Orice artist interpret trebuie să-și contureze o concepție interpretativă proprie asupra unei opere de artă. Rolul audiției este acela de a ne da posibilitatea să comparăm diverse interpretări, să le analizăm critic. Pe de altă parte, în timpul audiției ne putem imagina gestică necesară transunerii muzicale.

În același scop se recomandă asistarea la repetiții și concerte cu partitura în mână, spre a vedea cum gândesc și construiesc alți dirijori lucrarea respectivă și gestică utilizată.

Să nu uităm că o imitație mecanică a unei interpretări oricât de valoroase, rămâne până la urmă tot imitație și nu act creator.

Studiul sistematic, atent și profund al partiturii, urmărind toate problemele expuse mai sus, conferă dirijorului siguranță și expeditivitate în repetiții și unicitate interpretativ-artistică în concert.

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

Prezentarea unui concert coral implică, fără îndoială un proces de pregătire minuțioasă și de durată, proces cunoscut sub numele de repetiție. Repetiția este laboratorul dirijorului și al corului, aici partitura muzicală devine realitate sonoră, devine operă de artă. De modul de organizare, de modul de conducere a ei depind realizările artistice ale corului și dirijorului. Această reclamă din partea dirijorului aptitudini, măiestrie și act pedagogic, presupune cunoștințe de psihologie. El trebuie să fie un foarte bun organizator. Timpul rezervat pentru realizarea unui concert este adeseori scurt, astfel că succesul depinde de folosirea rațională a timpului, de cât de priceput și expeditiv este dirijorul în organizarea muncii în repetiții. Din aceste considerente este necesar ca el să-și planifice clar și foarte precis ce urmărește să realizeze în fiecare repetiție, construind astfel opera de artă cărămidă cu cărămidă, evitând timpii morți atât de obositori, fizic și psihic, pentru membrii ansamblului.

În același timp este necesar a se crea în repetiții o atmosferă creatoare, cu participarea tuturor interpreților la actul creației artistice. Aceștia trebuie să înțeleagă intențiile dirijorului și să rezolve singuri problemele. Să nu reducem niciodată rolul coriștilor la acela de a îndeplini fără rezerve indicațiile dirijorului. Iar acesta are datoria

de a face repetițiile cât mai atractive, cât mai plăcute, asigurându-și astfel participarea efectivă și afectivă a tuturor coriștilor.

Comportarea dirijorului în repetiții trebuie să fie exemplu pentru interpreți, determinându-i și prin aceasta la o activitate conștient-creatoare. Dirijorul trebuie să fie sever și hotărât în tot ceea ce face, dar nu aspru și brutal. El trebuie să însuflă încredere în posibilitățile interpreților de a ajunge la execuția dorită, fără a-și manifesta supărarea atunci când anumite lucruri nu sunt înțelese sau nu se rezolvă ușor. De maniera lui de lucru depinde capacitatea de concentrare a interpreților și atmosfera creatoare a repetițiilor.

Buna desfășurare a repetițiilor implică punctualitate atât din partea interpreților cât și a dirijorului. Conștiinciozitatea și punctualitatea lui trebuie să devină model pentru coriști.

El are obligația de a veni cu partitura foarte bine cunoscută, recomandabil pe dinafară, astfel ca aceasta, rămânând pe pupitru, să-i fie doar un îndreptar pentru reluări și precizări. Totodată trebuie să aibă o concepție foarte clară asupra lucrării ce urmează a fi pusă în lucru. Nu ai voie să schimbi interpretarea de la o zi la alta, pe motiv că între timp ți-a venit o idee. Aceasta duce la dezorientarea interpreților. Fără îndoială că în timpul repetițiilor pot să apară unele elemente noi, dar ele trebuie să se grezeze pe concepția pe care o avem deja asupra lucrării, concepție formată în timpul studiului asiduu al partiturii.

În funcție de numărul repetițiilor, de durata lor, este necesară o planificare eșalonată a problemelor pe care le avem de rezolvat. Este foarte important a se păstra o anumită succesiune în realizarea artistică a unei lucrări, căci nu se poate și nu e firesc să tindem spre realizarea dintr-o dată a tuturor problemelor execuției muzicale.

Munca în repetiții implică o serie întreagă de explicații și corectări din partea dirijorului. Exprimarea lor trebuie să fie foarte clară, precisă și la obiect și în același timp cât se poate de laconică.

Nimic nu obosește mai mult în repetiții decât discursurile lungi care în niciun caz nu duc la pătrunderea în esența lucrurilor. Fără îndoială că, în funcție de pregătirea membrilor ansamblului, muzicală și generală, explicațiile vor fi mai laconice sau mai detaliate. Dar ele trebuie făcute de o asemenea manieră încât să trezească interesul și să-i determine să înțeleagă mai ușor gândirea compozitorului.

În același timp dirijorul trebuie să se adreseze nu numai rațiunii ci și sensibilității interpreților. Corelarea explicațiilor cu stările afective pe care trebuie să le trezească partitura, asocierea cu elemente din viața de toate zilele, sunt mijloace foarte eficiente de a ajunge la scopul propus.

Explicațiile, oricât de bune și precise ar fi, nu totdeauna conduc la rezultatul scontat, astfel că, de foarte multe ori, mai ales în cazul formațiilor de amatori cântarea model rezolvă mai repede problemele. Nu este obligatoriu să se cânte în registrul vocii respective, ci mai sus sau mai jos cu o octavă, dar obligatoriu corect și artistic.

Așa cum știm, principalul mijloc de conducere rămâne gestul. În interpretarea unor pasaje, fie pentru a fi învățate, în cazul corurilor de amatori, fie pentru a corecta anumite probleme într-un loc mai dificil se recomandă a nu se utiliza de fiecare dată o gestică expresivă, mai ales când pasajul se repetă de mai multe ori. În asemenea cazuri este suficientă tactarea, păstrând gestul expresiv pentru construcția dinamico-agogică, pentru frazare etc., când deja am depășit rezolvarea problemelor tehnice. Anumite gesturi, cu mare putere de influență, pot fi păstrate pentru concert.

Necesitățile de corectare a unor pasaje, de solicitare a unei anumite interpretări a unei fraze sau motiv, impun o serie întreagă de opriri. Toate aceste opriri trebuie să aibă o motivație foarte precisă, iar observațiile trebuie făcute cu mult tact, spre a nu leza personalitatea interpreților.

Nu se va întrerupe și nu se va relua niciodată desfășurarea execuției muzicale fără a se explica membrilor ansamblului de ce, ce s-a întâmplat, unde s-a greșit și cum se corectează. Dirijorul nu trebuie să repete pentru sine, pentru că lui nu-i reușește un anumit procedeu tehnic. Repetiția nu este locul de învățare a partiturii sau locul de antrenament în gestică dirijorală.

Nu trebuie uitat că fiecare oprire înseamnă pierderea unui timp prețios. Pe de altă parte, un număr mare de opriri conduce la slăbirea concentrării atenției. Se recomandă ca unele mici inexactități, de nuanțe, intonație, ritm, datorate neatenției, să fie corectate din mers, iar la finele pasajului să se reamintească momentele respective, fără a se mai relua pentru corectare, dacă, bineînțeles, greșelile nu sunt de fond, și avem certitudinea că nu vor mai apărea la o nouă reluare. În același scop, se recomandă să se atenționeze ansamblul, înainte de a începe repetarea unui fragment, asupra unor posibile

momente dificile tehnic sau interpretativ. Aceste atenționări nu trebuie să vizeze prea multe probleme și prea multe momente, căci nu pot fi toate reținute.

Oprind execuția, dirijorul trebuie să aștepte să se facă liniște deplină și apoi să dea explicațiile de cuviință, clar, precis și la obiect, fără a sta pe gânduri. Este foarte neplăcut când dirijorul, după ce a oprit execuția, meditează răsfoind partitura, căutând explicațiile și locul de unde să reia. Asemenea lucruri au repercursiuni asupra disciplinei, iar interpreții își pierd încrederea în dirijor, în pregătirea și priceperea sa. Iată de ce este necesar un studiu foarte atent al partiturii, a fiecărei voci în parte, cu însemnarea prezumptivelor greșeli și a locurilor de unde se va relua execuția, mai ales în cazul unor lucrări de dimensiuni mai mari.

Odată date explicațiile se va relua execuția cât se poate de repede, evitând pierderea unui timp prețios din cauza neatenției interpreților, în cazul când ansamblul nu este învățat încă cu disciplina de lucru. În atari situații este recomandabil să se înceapă de câteva ori, decât să se târăgăneze așteptând, dând astfel de înțeleș tuturor că dirijorul nu este dispus să piardă timp.

Se întâmplă uneori și altfel. După ce a pregătit ansamblul pentru reluare, după ce a luat poziția inițială, dirijorul își mai amintește că mai are de spus încă ceva. Asemenea situații trebuie evitate.

În repetiții dirijorul trebuie să fie perseverent, să repete cu mult calm și multă răbdare un pasaj până va fi rezolvat și abia după aceea va trece mai departe la următorul fragment. Dacă totuși pasajul respectiv, după un număr suficient de mare de reluări, nu s-a rezolvat, spre a nu plictisi ansamblul, poate fi lăsat pentru repetiția următoare, dându-l, în cazul corurilor profesioniste, ca temă de studiu.

La finele repetiției, atât dirijorul cât și coriștii trebuie să aibă deplina conștiință că au realizat încă ceva, că au mai făcut un pas înainte în transpunerea muzicală a partiturii.

După felul cum va ști să-și dozeze timpul în repetiții, de felul cum va ști să dea explicații și să remedieze greșelile, de cât de prompt, hotărât și precis va fi în ceea ce face va depinde reușita repetiției, concentrarea atenției și disciplina interpreților.

METODE DE REPETIȚIE

Metodele de repetiție sunt diferite și depind de aptitudinile, experiența și talentul dirijorului, de problemele de rezolvat ce-i stau în față, de calitatea ansamblului și numărul de repetiții.

Pe parcursul repetiției, în procesul de construire a unei lucrări muzicale, atenția dirijorului se îndreaptă asupra uneia sau a alteia dintre problemele ce-i stau în față și pe care le are de rezolvat. Este foarte dificil, mai ales pentru tânărul dirijor, de a cuprinde în centrul atenției toate problemele pe care le avem de rezolvat, dar concentrarea atenției asupra unei anumite probleme nu trebuie să excludă complet din câmpul nostru vizual și auditiv celelalte probleme. Unul și același loc al lucrării muzicale, în timpul repetării, poate fi ascultat, privit, din diferite unghiuri, mai întâi din punct de vedere intonațional și ritmic, la a doua reluare dinamic, la următoarea ca emisie și dicție etc. Este important ca întotdeauna în centrul atenției să stea scopul principal. Pe măsură ce capătă experiență, dirijorul va putea privi și asculta o partitură din mai multe unghiuri concomitent.

Problemele pe care trebuie să le urmărească dirijorul în transpunerea sonoră a unei partituri sunt, în următoarea succesiune:

a. Problemele tehnice:

1. Exactitatea textului muzical;
2. Exactitatea intonației;
3. Exactitatea ritmică;
4. Dinamica și agogica;
5. Respirațiile și frazarea;
6. Modalitatea de execuție, în funcție de caracterul lucrării;
7. Emisia vocalelor și culorile sonore;
8. Articulația și dicția.

b. Problemele artistice:

1. Raportul de sonoritate între partide, dat de raportul melodie-acompaniament, solo-tutti, scriitură polifonică.
2. Expresivitatea transunerii auditive a partiturii. Vizând această problemă, dirijorul va trebui să se preocupe de transpunerea muzicală a imaginilor, sentimentelor, stărilor sufletești pe care le degajă textul, reliefând sensul acestuia. Va trebui să conducă desfășurarea muzicală – dinamic, tensional, expresiv – spre punctul central, spre punctul culminant reliefat de textul poetic și în același timp să pună de acord în cele mai mici detalii imaginea muzicii cu a textului, expresia ei cu cea a cuvintelor.

Darea tonului, atât la repetiții cât și în concert, se poate face fie cu ajutorul pianului, cel mai indicat, sau al altui instrument cu claviatură (orgă), fie cu ajutorul camertonului sau al diapazonului. În primul caz se execută arpegiul tonalității inițiale a lucrării cu sunetele de început ale fiecărei voci în registrul corespunzător, după care se plachează acordul, menținându-l un timp. Eventual se poate cânta începutul melodiei sau al unei voci cu intervale inițiale dificile. În cazul în care structura este modală se vor intona la pian caracteristicile modului sau modul integral. În al doilea caz se intonează vocal, după emiterea sunetului etalon, mai întâi arpegiul tonalității, iar apoi începutul liniei melodice a fiecărei voci în parte. În cazul corurilor profesioniste este suficient arpegiul tonalității sau scara modului, dacă lucrarea este modală.

În toate cazurile darea tonului se face, în mod obligatoriu, în nuanța, tempoul și caracterul sonorității inițiale a lucrării, iar durata acestei operațiuni trebuie să fie cât se poate de scurtă, în dependență însă de capacitatea de receptare corectă a tonului de către ansamblu.

Așa cum aminteam mai sus metodele de repetiție diferă în raport de nivelul profesional al ansamblului coral. Iată de ce, în cele ce urmează vom aborda separat metodele de lucru concret cu ansamblurile profesioniste și cu cele de amatori.

Vocile de copii

Vocile de copii nu se diferențiază timbral în raport cu sexul. Timbrul lor este cristalin, argintiu, dar volumul este redus. Vocea cântată începe să se manifeste în jurul vârstei de 4 ani, cu un ambitus redus, ce crește odată cu vârsta. Vocile fetelor sunt mai moi, mai slabe, mai rotunde, mai calde, iar trecerea de la un registru la altul se face pe nesimțite. Vocile băieților sunt mai viguroase, mai clare, mai metalice. Dacă trecerea de la registrul grav la mediu se face treptat, la trecerea de la registrul mediu la cel acut apare un punct de ruptură situat între sunet.

Și un timbru clar, luminos, deschis și voci de alto cu un timbru ceva mai închis, mai rotunjit.

Schimbarea vocilor copiilor, transformarea lor în voci mature, este cunoscută sub numele de **mutație** și are loc odată cu schimbările fiziologice din perioada pubertății. Ea are loc între 13+18 ani la fete și între 14-20 la băieți, variind însă de la individ la individ, la cei cu o constituție fizică mai robustă vocea stabilizându-se mai timpuriu. Uneori schimbarea vocii este foarte rapidă – câteva zile sau săptămâni, alteori mai lentă – 2-3 ani. În general la copiii ce studiază cântul schimbarea vocii se produce mai ușor și e de durată mai scurtă.

Se pare că ereditatea duce vocea mamei la băiat și a tatălui la fată.

Schimbarea vocii la băieți se datorează creșterii foarte rapide a laringelui și implicit a coardelor vocale. După unii fiziologi, la fete nu are loc o schimbare propriu-zisă a vocii ci numai o evoluare a ei.

REPETIȚIA CU CORURILE DE COPII

Repetițiile cu corurile de copii se desfășoară în mare ca și cea cu formațiile corale de amatori, cu unele particularități pe care le vom analiza în cele ce urmează.

Cultura vocală este necesară și în cazul vocilor de copii. Principiile tehnice generale sunt în mare identice cu cele ce se referă la formarea vocilor adulților. Studiul vocii începe de regulă de la vârsta de 6 ani, lent, evitând oboseala și forțarea vocii. Studiile pe vcale trebuiesc îmbinate cu piese muzicale, altfel atenția copiilor scade. Din aceleași considerente se preferă melodiile cu text în locul vocalizelor, care nu le rețin atenția în aceeași măsură. Durata exercițiilor de cultură vocală se recomandă să nu depășească 10 minute. În perioada de mutație nu se întrerup studiile vocale, decât dacă schimbarea vocii se face cu tulburări, ci doare crește atenția profesorului-dirijor spre a nu obosi vocea.

Se va avea în vedere evitarea extremelor ambitusului. Vocalizele se vor face cu vocalele **i, o, u**, vocala **a** dând o emisie guturală și se vor realiza cromatic în sus și în jos plecând de la sunetul **sol³** cel mai comod de emis de către vocile copiilor. Ele vizează aceleași probleme ca și în cazul corurilor de adulți: dezvoltarea respirației, a pozei de voce, a culorii vocale, a intonației, supleții și agilității, acordajul armonic, dicția. În cazul vocilor de copii trecerea de la un registru la altul realizându-se pe nesimțite, nu se pune problema omogenizării registrelor.

În cele ce urmează indicăm pentru fiecare problemă un număr de vocalize, din care profesorul-dirijor, în funcție de scopul urmărit, de nivelul de cultură vocală al formației își va putea alege un set pentru momentul de cultură vocală anterior repetiției.

a. exerciții de respirație și susținere.

b. Exerciții pentru poză de voce, culoare vocală, intonație:

Învățarea partiturii, cu excepția corurilor școlilor speciale de muzică, se face după auz, ca și la corurile de amatori, prin aceleași metode. Prezentarea lucrării va include câteva date despre compozitor și epoca în care a trăit, precum și câteva date despre autorul versurilor, urmată de o scurtă analiză a lucrării: structura și stilul

cântecului și explicarea conținutului de idei exprimat de textul literar. Urmează cântarea model a piesei, cu toate strofele, eventual audierea ei pe bandă magnetică sau disc.

Se dictează versurile, scriindu-le și pe tablă. Studiarea practică a lucrării se face prin cântarea repetată. În cazul unor piese la două voci se poate lucra alternativ cu vocile, ca și în cazul repetiției pe grupe de partide vocale la corurile mixte. Se va învăța în același mod prima frază cu vocea a II-a, nu întâia, apoi aceeași frază cu vocea întâia, după care se unesc vocile avându-se în vedere cele spuse la corurile mixte de amatori. Se trece la fraza a doua, care se unește apoi cu prima, la vocea a doua și același lucru se realizează la vocea întâia, după care se reunesc din nou vocile, ș.a.m.d. în niciun caz nu se va învăța cu o voce tot cântecul da capo al fine și apoi să se reunească vocile.

Dacă scriitura este la trei voci, se poate aplica procedeul lucrului alternativ al fragmentelor muzicale cu vocea a treia, apoi a doua, după care se unesc, apoi se trece la vocea întâia și se reunesc toate vocile. Se trece apoi la fragmentul următor etc., cu grija deosebită la punctele de legătură, la raportul intonațional dintre ele. În cazul pieselor la trei sau patru voci, se poate lucra și separat cu vocile, în zile diferite, trecându-se apoi la repetiția de ansamblu.

În cazul pieselor strofice, se rezolvă piesa integral cu strofa întâia la toate vocile, după care se trece la strofele următoare în ansamblu.

Melodia pieselor scrise în canon va fi învățată cu toate vocile concomitent, pe fraze, după care se vor decala vocile, indicându-se fiecareia momentul de intrare.

Învățarea unei noi piese se va face cu voce mică, evitând oboseala coardelor vocale, și abia după ce piesa este învățată se trece la nuanța indicată de compozitor. Asta nu înseamnă că nu se va cânta nuanțat și expresiv chiar din fraza de învățare.

Se va avea în vedere o expeditivitate maximă în rezolvarea problemelor spre a menține mereu trează atenția copiilor, a cărei durată este întotdeauna relativ redusă, iar timpii morți duc, în mod inevitabil, la indisciplină. Să nu uităm că copiii sunt foarte

receptivi, astfel că nu trebuie spus și repetat de multe ori un anumit lucru. În general vocile lor sunt curate iar emisia naturală, problemele la acest capitol fiind reduse. Se pot ivi unele probleme de articulație și dicție, cauzate de o insuficientă atenție acordată pronunției și unele defecte de articulație ale unor copii.

În cazul corurilor de copii, mai mult decât în cazul celor de adulți, vom acorda o atenție sporită raportului dintre expresivitatea muzicii și expresivitatea textului, punându-l în valoare și conturându-i sensurile.

O grijă deosebită va trebui să avem pentru respectarea momentelor de respirație, știut fiind că respirația copiilor este relativ redusă. Le vom indica unde trebuie să respire, dar și unde nu trebuie, explicându-le și de ce. Dacă fraza este lungă vom apela la respirația continuă, înțeleasă intuitiv de către copii.

Ca și la corurile de adulți, a doua parte a repetiției trebuie să aducă alte cântece, unele la care mai avem de lucru, altele deja învățate, dar repetate spre a nu fi uitate. În general durata repetiției cu corurile de copii este mai redusă, o oră, o oră și jumătate, oboseala și scăderea atenției instaurându-se mai repede.

Prin tot ceea ce facem, prin metodele folosite, avem datoria de a-i învăța pe copii să cânte frumos și expresiv, de a le trezi interesul și dragostea pentru muzică.

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

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 insusi*, Editura de stat pentru literatură și artă