

CAPITOLUL II

DIRIJORUL- artizan al construcției și interpretării corale

1. Corul – categoriile lui

Impresionanta creație a naturii – vocea umană – este un instrument ce are o întindere limitată. Perfectionarea treptată a instrumentelor a fost o continuă provocare pentru școlile de cânt , o incitare la a cere tot mai mult execuției vocale, tot mai mult și mai nou în realizarea tehnică. Calitățile vocii umane interesant clasificate de dirijorul D.D. Botez sunt :

- înălțime
- intensitate
- durată
- timbru
- justețe
- suplețe.

In funcție de ambitus, încă din secolul XV partidele corale sunt distribuite vocilor

- CANTUS
- ALTUS
- TENOR
- BASSUS

Accepțiunea modernă ne permite o diversificare a celor mai sus notate, cuprinzând mai multe ramificații a celor patru partide corale:

- Sopran
- Mezzosopran
- Contra alto
- Tenore
- Baritono
- Basso

-Basso profundo

In functie de vârstă și sex vocile umane se grupează în trei mari categorii.

-voci de copii

-voci de femei

-voci de bărbați

Trecerea de la vocea de copil la cea de matur necesită parcurgerea perioadei de MUTATIE, schimbare de voce. După mutație urmează încă o lungă perioadă în care vocea se consolidează treptat ajungând la forma sa definitivă aproximativ în jurul varstei de 20 – 25 ani. De altfel , de la un an la altul întinderea vocii variază. Cu mici exceptii, copiii încep să cânte în jurul varstei de 3 ani, intervalul preferat fiind mi 1, sol 1. Intre 5 – 6

ani, o ușoară extindere în ambele extremități permite deja utilizarea intervalului do 1 – la 1 eventual re 1 – si 1 . O apreciabilă extindere aduce dezvoltarea copilului între 6 – 10 ani, putându-ne deja desfășura în limitele

si bemol mic , si bemol 1 sau do 1 , do 2. Până la apariția mutației, intervalul de octavă mai sus prezentat câștigă în extensie, dar de data aceasta delimitând vocile în trei categorii – ca atare utilizate în cor.

-vocea 1 do 1 – sol 2

-vocea 2 si mic – re 2

-vocea 3 la mic – do 2

După mutație băieții devin tenori sau basi iar fetele soprane ori altiste.

Ambitusul celor patru voci ale corului mixt – citandu-l din nou pe D.D. Botez este:

Sopran – do 1 – sol 2 sau si mic – fa 2

Alt – si bemol mic – re 2 sau sol mic – do 2

Tenor – re mic – fa diez 1 sau do mic – fa 1

Bas – re mare – re 1 sau sol mare – do 1

Cea mai importantă preocupare a dirijorului este selecționarea elementelor cu care va lucra. Delicată problemă – având în vedere opțiunea unor persoane pentru a cânta - fie noi, dar cu

potential vocal mic, fie vechi , dar cu inerente epuizări vocale rezultate din îndelunga activitate – ea este totuși jumătate din cheia succesului. Selecției i se adaugă în mod obligatoriu și periodică verificare axată pe probleme muzicale. Acestora – în mod necesar – li se adaugă preocuparea pentru sănătatea coriștilor, ce în momentul în care este șubrezită poate crea disfuncționalități în comportarea coristului, ce se răsfrâng asupra colectivității. Dacă, activitatea corală are în primul rând un caracter educativ, verificarea, selectionarea elementelor, va trebui să aibă în vedere și obiectivul, acela al atitudinii corecte față de muncă, al tinutei morale. Dirijorul formează artiști, dar și caractere, de unde reiese că el însuși trebuie să fie un exemplu de perfectă corectitudine.

În privința corurilor școlare - cele la care ne referim în lucrarea de față – selecția primește în primul rând atributul elasticității , mai ales pentru recomandarea venită deja de la

George Breazu : “În școală toți copiii trebuie să cânte”. Înainte de a-l pune să cânte , ei trebuie învățați să asculte, apoi să cânte și să înțeleagă ce cântă sau ce ascultă.

Corul de copii poate întruni următoarele structuri:

- până la șase ani la o singură voce
- 6-9 ani – posibil deja la două voci.
- peste 10 ani cor de băieți
cor de fete
combinați băieți și fete

toate cele trei cu posibilitatea de a cânta la trei sau patru voci.

Corul de femei poate aborda o scară largă de execuție, de la o voce până la patru voci , în funcție de potențialul artistic al zonei de activitate putând avea varianta cor de fete (20 – 25 ani ca limită) sau cor de femei (peste 25 ani).

Corul de bărbați are și el două variante 16 – 20 de ani (cor de băieți) peste 25 de ani (de adulți). Piese abordate pot avea gândirea armonică drept prioritate , deci 2-3-4 voci, ori cântarea monodică deci o voce.

Corul mixt imbină gingășia și calda sonoritate a corului de femei cu măreția și rezistența corului de bărbați , realizând "MAREA PALETA CORALA".

Cântarea numită alternativă este cunoscută încă din antichitate. Din acest principiu derivă corul dublu – cel pe 8 voci (cu fiecare voce divizată), dar și păstrarea principiului alternanței prin utilizarea a două coruri ce cântă simultan sau alternativ. Mai puțin obișnuită dar cu efectul unei monumentalități evidente este utilizarea corului triplu.

Prezența acompaniamentului delimitează corurile în :

- a cappella – fără acompaniament
- cor cu acompaniament

Variatatea acompanierii, de la câteva instrumente la pian, ori acompanierea cu un serios ansamblu orchestral, este aleasă de compozitori în funcție de ideea generatoare a piesei create.

Considerentul numeric ne departajează formațiile corale în:

- grup coral – până la 25 de membri
- cor de cameră – până la 40 de membri
- cor mare – peste 40 de membri(respectiv mijlociu până la 80 membri și cor mare până la 120 de membri)

Formația ideală de amatori va putea avea o sonoritate bună, deja de la 80 persoane. Corurile școlare, dată fiind vitalitatea copiilor – deci probleme de disciplină – dar și inegală dezvoltare a vocilor elevilor componenți ai formației, vor avea sonoritatea optimă de la 60 membri la max. 70 membri, niciodată însă peste 120 membri.

În privința corurilor pe voci egale dar de maturi, cele de femei pot fi puțin mai numeroase (datorită delicateții vocilor componente)dar cele de bărbați se pot limita la 60 membri.

Raporturile numerice între partide sunt derivate în primul rând din calitățile vocale ale membrilor corului. Dar există și aici invitații de principiu:

- grup vocal două voci – 60% vocea 1
 - 40% vocea 2
- trei voci 40% vocea 1
 - 35% vocea 2
 - 25% vocea 3
- cor mixt 60% femei din care: 3/5 sopran
 - 2/5 alto
 - 40% bărbați din care :3/5 tenori
 - 2/5 bas

Opțiunea pentru un cor mare sau mic aparține dirijorului și este în directă dependență de potențialul artistic al zonei de activitate. DAR !!! niciodată nu trebuie neglijat adevărul conform căruia răspunderea coristului este invers proporțională cu mărimea corului și deci micile defecțiuni ale unor elemente mai slabe se pierd în corul mare, dar se percep imediat în corul mic. Nu mai puțin adevărat este și faptul că formațiile corale supradimensionate nu mai dau rezultatele scontate. Intensitatea nu mai este direct proporțională cu mărimea corului iar expresivitatea, elasticitatea sunt în continuă pierdere.

Dacă ierarhizăm corurile din punct de vedere al pregătirii muzicale a membrilor componenți, putem deosebi:

- cor popular – emisie naturală nestudiată
- cor academic – sonoritate clasică – studiată.

O variantă a corului popular, în care deja se relevă orientarea spre educarea emisiei vocale, este corul de amatori, în opoziție cu cel de profesioniști acesta din urmă fiind preocupat de respectarea strictă a principiilor belcanto-ului în emisie.

În situația îmbinării cor – orchestră – soliști vocali – eventual corp de balet – se obține ansamblul de cantece și dansuri. Sensul existenței unei asemenea formații este păstrarea izvorului din care tâșnește arta populară, sursă de inspirație pentru creația cultă.

O ultimă ierarhizare a formațiilor corale se va cere a fi făcută după ocupația de bază a membrilor corului, delimitând în acest sens cel puțin două:

- corul țărănesc
- corul oștăresc.

2. Scurt istoric al dirijatului

Secretul artei dirijorale – ajunsă în epoca contemporană la aceeași prețuire ca violonistul sau pianistul concertist – constă în capacitatea de a direcționa ansamblu pe un singur drum, de a-l insufla o idee unică privind modul de execuție, de a face ca toți interpreții să înțeleagă în același mod lucrarea și să acționeze pentru redarea ei în același fel dirijatul, este și el un act de creație, implică mijloace multiple și variate de conducere adaptabile la diverse colective și interpreți, el desfășurându-se în parametrii variabili. Activitatea dirijorului relevă efort fizic și psihic. Adevărata artă începe atunci când efortul psihic trece pe prim plan reducând la maximum pe cel fizic. Realizarea artistică a dirijorului depinde de :

- capacitatea sa creatoare
- pregătirea sa muzicală și multilaterală
- temperament
- personalitate

Dorim în ceea ce urmează să creionăm factorii ce au determinat apariția dirijorului desprinzându-l din compacta masă a interpreților.

Caracterul sincretic al vieții spirituale a omului primitiv a făcut ca muzica să fie însoțită de celelalte arte – dansul și teatrul. Aceste ansambluri pe măsura dezvoltării lor – mai ales cantitative – simt nevoia unui conducător. Sub imperiul acestei realități se detasează cel mai autoritar, cel mai experimental. Rolul acestui conducător a fost de a organiza ritmul execuției colective, de a marca începutul și sfârșitul ei. Acest rol și-l exercită prin utilizarea unor instrumente primitive de percuție : palme, picioare, oase de animale, bețe , pietre, sau cu ajutorul mișcărilor ritmice ale corpului, brațelor. Acest procedeu – se cere a sublinia – permitea o organizare ritmică nu una artistică.

Nu se poate stabili data la care a apărut primul dirijor, dar greu de presupus că marile ansambluri ale faraonilor, funcționau fără a fi conduse de cineva. Sprijinându-ne afirmația pe documentele istorice, putem menționa în 2560 î.e.n. numele lui KHUFU ANKH, inspector al fanfarelor regale din Egipt, ori consistentul ansamblu – 900 interpreți – ce formau camera muzicală a curții imperiale chinezești în anul 200 î.e.n.

Muzica corală a vechilor greci cerea o mai mare măiestrie din partea conducătorului denumit acum CORIFEU, știut fiind că forma artistică cea mai înaltă era cuplul poezie- dans muzică mimică.

Personajul colectiv – corul tragediei antice – număra de regulă 12-15 persoane atribuindu-i-se rolul de comentator al acțiunii. Acolo unde acțiunea o cere se divizau în semi coruri ce declamau alternativ textul. Corfeul se evidenția prin părți solistice. Prestația corală se putea însoți cu AULOS-ul ridicând deja, serioase probleme în corelarea ritmică a tuturor participanților la momentul muzical. Pentru a păstra pulsația uniformă și regulată – sprijinul necesar execuției colectiv- corifeul bătea măsura cu piciorul, având prinsă pe talpa sandalei o plăcuță de fier, ce prin sonorul ei ajută execuția ansamblului. La romani această plăcuță se va numi SCABELLUM.

Lipsa notelor, a modalităților de măsurare a valorilor ritmice etalon, dar și cristalizarea unor forme noi – psalmii, cântatul antifonic – impun căutarea în modalitatea de a conduce ansamblurile muzicale. Pe de o parte utilizarea prea zgomotoasă a scabellum-ului, pe de altă parte cerinte diferite generate de necesitățile momentelor de învățare ori de predare a unei piese muzicale au fost ferventii apariției unui nou gen de dirijare, cel ce a constat în mișcări chironomice. Acestea sunt semne convenționale ce indică prin mișcări ale mâinilor linia melodică serpuită, ritmul, metru, forța sonorității. Nu putem însă disocia nici mișcările inerente ale corpului sau expresia feței unui dirijor pătruns de sensul muzicii ce o interpretează. Aria geografică de utilizare a chironomiei a depășit granițele Greciei, fiind practicat și de egipteni, chiar indieni. Meritul acestui gen de conducere a unui ansamblu este că a realizat un pas înainte pe linia afirmării conducerii ca o activitate artistică diminuând consistent conducerea ca o activitate ritmică. Dovezile afirmațiilor noastre sunt în categoria documentelelor arheologice ce ne prezintă pe un basoreliev datat 2700 î.e.n.

muzicanți ce cântă din flaut lung, fluier dublu, harpă și patru chironomiști ce indică mersul melodiei cu mișcările mâinilor și degetelor.

Românii, chiar dacã nu prețuiau prea mult muzica, prin influența culturii grecești își însoțeau momentele festive cu fanfare, coruri. În centrele de Imperiu muzica avea o mare ascensiune, dirijorul corului primind deja o denumire fixă, de exemplu în secolul IV e.n. numindu-se PRAEFECTUS CHORIS. De mare importanță documentară și nu numai este existența încă din 1582 a primului tratat de dirijat DIRECTORIUM CHORI. Intorcându-ne în sec. VI la Roma, găsim deja documente ce atestă preocuparea pentru arta cântului și dirijatului, ființează deja SCHOLA CANTORUM (în cei nouă ani se studiau -gramatica)

- retorica
- filosofia
- aritmetica
- muzica
- geometria
- astronomia.

La începutul Evului Mediu chironomia s-a practicat în cântul liturgic, care deși monodic, datorită multiplelor melisme nu putea fi interpretat în grup fără sprijinul pe conducerea chironomică. În biserica latină cel ce conducea execuția liturgică se numea PRIMICERUS, ori ARHICANTOR, ARHICORUS. El avea un loc anumit – în fața cantorilor pentru a putea prin mișcarea mâinii drepte să coordoneze cântul. Dorința de fast sau poate de a sublinia rolul conducător, a adus în practica chironomică dotarea cu un toiag, baston împodobit cu aur, argint sau fier, ce se ridica înaintea execuției ca semnal "atenție!", timp în care apoi cu mâna dreaptă se desena conturul liniei melodice pentru coriști.

Din principiul acesta de a conduce o prestație muzicală se va desprinde practica "MÂNII GUIDONICE", procedeu esențial în înțelegerea hexacordului și al solmizației corecte. Astfel, fiecare articulație a degetelor reprezenta o treaptă a hexacordului. În timpul

execuției dirijorul arăta cu mâna stângă articulația de la mâna dreaptă indicând treapta ce urma să se intoneze. Tot prin corelarea mâinii drepte cu mâna stângă se indicau și nuanțele.

Secolul XII – XIII și muzica mensurală, va convinge dirijorii că principiul chironomiei – cu ajutorul căruia se putea reprezenta numai conturul melodiei și înălțimea relativă a sunetelor – nu este suficient, nu susține evoluția fenomenului muzical. Marcarea diviziunii timpilor prin îndoiri ale degetului arătător, evolutiv înlocuită prin bătăi în pupitru va instaura ca modalitate de dirijare TACTUSUL.

Dezvoltarea polifoniei vocale, complicațiile apărute în organizarea ritmică a ansamblului de interpreți, coriștii fac deja imposibilă dirijarea numai cu o mână (timp în care cealaltă este blocată prin ținerea bastonului). Pe de altă parte numărul persoanelor ce cântau împreună mărindu-se considerabil, marcarea prin tactus a timpilor nu era suficient de sonoră pentru a putea fi de folos coristilor. În acest moment, ca o soluție benefică, apare BATTUTA. Ea este provenită din bastonul primicerius-ului constând din marcarea cu ajutorul unui baston confecționat din lemn, împodobit cu metale prețioase a timpilor. Utilizarea battutei permite o mai bună organizare ritmică a formațiilor cu un număr mare de interpreți (există autori ce susțin că acest principiu de dirijat a fost susținut de G.P. da PALESTRINA).

Dacă utilizarea battutei era necesară muzicienilor, ea era deranjantă ascultătorilor, prin zgomotul repetat ce se suprapunea liniei melodice.

Alături de preocuparea de a echilibra execuția vocală ori vocal instrumentală trebuie subliniat interesul mănăstirilor, catedralelor, în înființarea de coruri, în sprijinirea lor, ceea ce duce la împărțirea funcției conducătoare între

DIRIJOR PRINCIPAL și

DIRIJORI SECUNZI

Primii, dirijorii principali, mai poartă denumirea și de MAESTRU sau MAGISTER. Alături de el – cu responsabilități ecleziastice – existau CANTORI, CAPELANI. Aceștia supravegheau respectarea canoanelor și regulilor bisericești fiind ca poziție în ierarhia ecleziastică superiori dirijorilor principali. Ca semn al demnității lor, cantorii purtau un baston cu capete de argint ce probabil prin păstrarea tradiției ne justifică noua tamburul

major al fanfarei moderne. Neapărat trebuie menționat și faptul că titlul de cantor nu se atribuia decât unui muzician foarte valoros (de exemplu J.S. Bach). Cantorul coordona coriștii dar și cânta alături de ei fiindu-i necesare mișcări ale mâinilor, picioarelor, bătăi din palme ori din diferite instrumente. Pentru învățarea partiturilor se mai servea de chironomie , dar pentru cunosători existau deja partituri scrise.

Zgomotoasa conducere prin battuta va fi înlocuită într-o firească căutare de frumos, printr-un sul de hârtie sau piele cu ajutorul căruia se marcau pe pupitru timpii.

Monodia acompaniată a sec. XVII deschide drumuri noi, preferințe, dezvoltându-se muzica pentru clavecin și prin ea tehnica basului cifrat. Clavecinistul devine însă nu numai partener necesar unui ansamblu (de regulă orchestral) ci și conducătorul acestuia. El dispune de partitura cu bas cifrat, prin realizarea căreia poate urmări toată execuția piesei. Numele unui astfel de conducător este de CAPELMAESTRU, el acompanind la clavecin dar și indicând cu mâna intrările vociilor, solistilor, ale partidelor instrumentale. Se dirija – asadar - deja cu mâna dar și cu mișcări discrete ale capului.

Amplificarea sălilor de concert, desprinderea de muzica de cult, apariția simfonismului ce reclamă nu numai o fidelă traducere a textului ci și o redare artistică mai elevată, pune serioase probleme în fața capelmaestrului. Pentru a înlătura impreciziile, pentru a ajuta instrumentiștii ce se rătăceau, primul violonist al ansamblului executa melodia “ceva mai tare. El reda tempo-ului prin mișcări de arcuș , ajutându-l astfel pe capelmaestru. În felul acesta – în sec. XVIII – dirijorul clavecinist cedează locul dirijorului violonist denumit CONCERTMAESTRU. Abilitatea acestuia se referea în special asupra laturii artistice a execuției, mai puțin asupra celei tehnice, dar trebuie să menționăm și susținerea ritmului prin mișcări ale corpului. Asemenea modalități de conducere se întâlnesc și azi la formațiile camerale, acolo unde rolul dirijorului este îndeplinit de violonist.

Greutățile tehnice ridicate de factura din ce în ce mai complexă a pieselor muzicale, conduc la decizia utilizării a doi dirijori, la principiul DIRIJATULUI DUBLU: concertmaestru (așezat pe o estradă) cânta la vioară și executa mișcări de trunchi și cap,

uneori bătea tactul cu piciorul sau arcușul, și capelmaestru ce cântând la clavecin sau orgă, urmărea corul și îl conducea cu mișcări chironomice.

Execuția marilor opere, lucrări vocal-simfonice ale sec. XVIII, creații haendeliene ori bachiene, utilizau DIRIJATUL TRIPLU: concertmaestru, capelmaestru, dirijor principal.

Clasicismul eliminând din orchestră clavecinul, elimină și ideea dirijorului clavecinism. Tot mai ampla linie melodică, îmbogățirea stilului orchestral, ridică în fața instrumentistului realitatea studiului individual și ca atare obișnuiește și obligă compozitorul la notarea clară a intențiilor: frazări, trăsături de arcuș, nuanțe, operații făcute anterior de concertmaestru. Pe de altă parte se cere relevantă și dorința publicului de a audia execuții de calitate. Așa se explică renunțarea dirijorilor de a mai cânta la vioară ori la clavecin și concentrarea atenției asupra tuturor detaliilor partiturilor, concepută pentru un aparat orchestral din ce în ce mai mare. Așa se ajunge gradual la mișcări ale mâinii în sus și în jos, apoi combinarea lor cu mișcări pe orizontală. Aceste scheme compuse numai din linii drepte, colțuroase, nu indicau începuturile măsurilor, frazele muzicale, dezavantajau conducerea vocilor.

În diverse centre muzicale în jurul anului 1800 se introduce bagheta în locul sulului de hârtie (1780 Berlin, 1812 Viena, 1817 Dresda, 1830 Londra), instaurându-se "școala elegantă" de dirijat. Aceasta va încuraja poziționarea unui pupitru special pentru dirijor – cu fața la orchestră și nu la public. Modernizarea dirijatului orchestral va aduce suflul înnoirii și în dirijatul coral.

Am văzut – în cele mai sus notate – că apariția dirijorului este rezultatul necesității de organizare artistică. În procesul conducerii unui ansamblu dirijorul trebuie:

- să realizeze unitatea metrică
- să realizeze unitatea în domeniul laturii artistice
- să realizeze unitatea în domeniul interpretării.

El trebuie să realizeze și talmăcirea veridică a gândurilor și ideile lor compozitorului amplificând mult responsabilitățile sale în domeniul creației artistice. Nu va putea să-și

îndeplinească sarcina dacă nu-și va îndrepta atenția și asupra activității de educare a membrilor ansamblului, a tehnicilor interpretative, dar și a gustului pentru muzică.

Nu mai puțin importantă este răspunderea dirijorului față de publicul căruia i se adresează. Din acest unghi toate interpretările sale se cer a fi de o înaltă ținută, contribuind astfel și la educarea gustului estetic, al nivelului artistic al ascultătorilor.

3. Multiple cerințe ale profesiei de dirijor

Concludem că profesia de dirijor are aspecte multiple:

-artist interpret – apărând în fața publicului se manifestă mai întâi în această ipostază. Acest aspect al profesiei depinde de pregătirea sa, experiența sa, talentul său.

-pedagog – în repetiții în pregătirea fiecărui membru al ansamblului ce-l conduce este un pedagog. El explică tuturor problemele ivite, le coordonează activitatea, le oferă soluții tehnice asupra dificultăților întâmpinate. Totodată el educă un colectiv artistic

Acest aspect al activității sale se sprijină pe pedagog dublat de un bun psiholog.

-organizator- alege membrii formației
organizează formația
organizează repetițiile, durata lor
alcătuiește repertoriu
dispune membrii ansamblului în repetiții și concerte.

Complexele probleme ce i se oferă spre rezolvare cer complexe aptitudini. Calitățile fizice ce trebuie să le posedă însumează : - mâini armonioase

-proporție în dezvoltarea acestora

-mobilitate a lor

toate acestea concurând la claritatea gestului dirijoral.

Muzicalitatea este prima din aptitudinile muzicale indispensabile și necesare unui dirijor.

Înțelegem prin ea – aptitudinea de a simți natura muzicii.

-rafinament și sensibilitate în descifrarea sensului muzicii

-identificarea ideilor, relevarea sentimentelor compozitorului.

Auzul muzical fie el relativ, fie el absolut, armonic ori melodic, dar mai ales posesia unui auz intern ca sursă de construcție a viitoarei apariții scenice sunt indispensabile dirijorului.

Simțul ritmic și de aici realizarea unității metro ritmice în execuția muzicală sunt indispensabile dirijorului.

Memoria muzicală dă posibilitatea de a urmări atent execuția, momentele cheie în desfășurarea muzicală, realizarea corectă arhitecturală și formală a piesei.

Cea mai importantă cerință se referă la gustul muzical al compozitorului , capacitatea de a aprecia și determina corect tot ceea ce servește execuției muzicale. Acesta determină limitele contribuției personale a dirijorului în interpretarea unei lucrări și este finalitatea unei culturi temeinice, însumând cunoștințe de literatură

-istorie

-lb.moderne

-psihologie

-pedagogie

-teatru

-dans

-film

-arte plastice.

Formarea dirijorului este un proces îndelungat ce cunoaște trei etape necesare realizării acestui proces complex:

-formarea unei temeinice culturi generale și deprinderea unor bogate

cunoștințe de tehnică muzicală.

-formarea deprinderilor tehnice de dirijat

-însușirea măiestriei dirijorale.

Comunicarea cu membri corului presupune din partea dirijorului:

- gestică clară a mâinilor
- pantomimă (mișcare a corpului)
- mimică (mișcare a mușchilor feței)

dar și explicații verbale. Rolul principal îl are însă gestul, el fiind capabil să exprime întreaga gamă a sentimentelor și trăirilor umane. Sigur, pentru a putea releva ambițioasele obiective, gestul dirijoral trebuie să îmbine libertatea mișcării cu claritatea și vizibilitatea gestului, economia de mișcare și mai ales anticipația, conducerea expresivă și rațională spre un singur țel, realizarea artistică a piesei prezentate.

Canalele comunicării pot fi amplificate și prin :

- sistem verbal – cu funcție de comunicare dar și de apel orientat spre destinatar. Naturalitatea și expresivitatea se cer a fi în centrul preocupării dirijorului.
- sistem paraverbal – pauze
accente
alți factori provocatori de interes ce înlesnesc și facilitează o finalitate pozitivă a comunicării.
- sistem nonverbal, constând din adausuri ce înlesnesc perceperea operei de artă
 - diapozitive
 - filme
 - discuri

Ele au menirea de a suplini conotații pierdute prin decantarea limbajului denotativ indispensabil.

Suma strădaniilor detaliate anterior ne conduce la actul interpretării, acesta însemnând redarea sonoră a partiturii, relevarea modului de a înțelege muzica. Desfășurându-se în afara unor reguli fixe, ea diferă de la o personalitate la alta, dar uniformizarea acesteia ar limita

frumusetea și farmecul actului interpretativ. Nu putem însă nega faptul că interpretarea este iluminată de inspirație de spontaneitate. Fără acesta , suma acumulărilor prin studiu, prin experiență anterioară , ori eforturi anterioare și prezente , nu ar avea aportul stării de efervescentă ce permite fanteziei creatoare să se releve. Niciodată creatorii operelor muzicale nu vor putea înscrie în partiturile lor - decât doar într-o mică măsură – modul de interpretare. Artistul creator deci și dirijorul, va trebui să elibereze lucrarea din “lumea tăcerii” , realizând momente emoționale.

Deși nu a fost muzician înțeleptele-i vorbe conclud tematica noastră: “Dirijorul interpretează bucată, gândește în numele tuturor și impune această gândire celor din jur, ce o acceptă cu inteligentă supunere” – George Călinescu.(1).

(1)...Călinescu, George “Scrieri despre artă” Edit. Meridiane București 1968 V.II pag.45

4. Probleme ale ansamblului coral

Secolul XX se bucură de existența unei reale mișcări corale ce însă se dezvoltă pe trei nivele de profesionalism.

-nivelul de masă, reprezentat de corurile de amatori, formații din diverse categorii profesionale, întrunite pe baza diferitelor necesități

-muzicale

-sociale

-confesionale

-nivelul profesionist, reprezentat de corurile instituțiilor artistice tradiționale (opere, filarmonici) formate din oameni selecționați pe criterii de calitate și și instrucție vocală și muzicală.

-nivelul superprofesionist, reprezentat de coruri cu statut special, formate din muzicieni foarte bine pregătiți solfegistic și vocal pentru a interpreta muzica contemporană.

Activitatea corală în școală trebuie să existe ! Ea trebuie să fie corolar al tuturor celorlalte activități . De felul cum se rezolvă probele de bază ale educației muzicale depind realizările corale, întâi cele din școli apoi cele de mai târziu în formațiile artistice de amatori. În pregătirea omului contemporan este obligatoriu prezentă educația muzicală, așa că nu trebuie să existe școală în care copilul, adolescentul, tânărul să nu beneficieze de o inițiere organizată în arta sunetelor, și în care să fie instruit a cânta corect vocal sau instrumental potrivit vârstei lui. Cultura vocală pe tot parcursul anilor de studiu îi va face o

bună voce pentru a cânta clar și o bună voce pentru a vorbi frumos. Studiul dicției îl va ajuta să-și creeze o pronunție corectă, atât în cântare cât și în vorbire. Studiul respirației îi va servi în multe împrejurări din viață. Exercițiile de auz îl vor face apt să dovedească ce este corect și ce nu este corect în lumea sonorului audiat. Puțină teorie și puțin solfegiu, predate la posibilitățile de înțelegere a tuturor copiilor precum și puțină istorie a muzicii întovărășite de interesante activități de audiere vor crea un om doritor de muzică, un ascultător consumator al acesteia. Opțiunea între a pregăti un meloman în ora la clasă sau în activitatea corală este la îndemână

profesorului. In ambele cazuri un număr apreciabil de subiecți sunt supuși aceleași influențe educative. Dar socotim că mult mai eficace este activitatea corală, poate și pentru considerentul că aduce foarte repede satisfacția lucrului finit – piesa învățată – concertul reușit incitând și învățând la continuarea activității.

Cu maximă seriozitate trebuie ridicată problema coristului în acest ansamblu formativ- educativ ce este activitatea corală. In acest sens relevăm două adevăruri – sintetizate de George Ionescu în studiile sale asupra interpreților vocali.

-ei se formează după modelul înaintașilor deci – atenție – spre ce se orientează interesul lor, cercetarea lor, cunoașterea lor în raport cu trecutul artistic.

-se mai pot perfecționa și prin propria experiență unde “iureșul” scenic va ajuta mult selecția valorilor de nonvalori a celor apți și doritori de efort de cei inapți și fără chemare spre lumea muzicii.

Cheia succesului stă de fapt în mâna profesorului de muzică și deci a dirijorului de cor. Pentru el – probabil – a gândit Cicero când a spus “unii înving prin număr , alții prin vârstă. Dar adevărații învingători înving mai ales prin autoritate”. Indiferent că înving prin autoritate, număr sau vârstă , cei învingători sunt în ultimul timp tot mai rari. Acest fenomen nu înseamnă că generațiile actuale sunt mai puțin dotate față de cele anterioare, ci ne arată nouă că ducem lipsă de -personalități, ce își pot asuma o imensă responsabilitate, dar care sunt conștienți că la finele drumului au lăsat lumii muzicale iubitori și propagatori de frumos.

Pornirea într-o sisifică acțiune cea de formare a unui cor, ridică în fața dirijorului cateva obstacole, ce le-am putea categorisi (cu mărturisită tentă personală) în cauze obiective – ce țin de copil și formarea sa și cauze subiective (și totuși obiective) ce țin de adult și munca sa.

Dacă le enumerăm pe cele obiective putem spune :

- lipsa culturii vocale
- lipsa respirației corecte
- intonația dificitară
- dicția incorectă

-inertjie în interpretare

pentru a releva câteva cauze subiective putem spune:

-lipsa susținerii din partea conducerii școlilor

-inertția părinților

-lipsa fondurilor bănești

-lipsa puterii de rezistență în fața obstacolelor mai sus amintite.

Vom încerca , în cele ce urmează, să încurajăm fiecare profesor de muzică, oferindu-l soluții la problemele centralizate, redându-i prin aceasta speranța reușitei în munca de zi cu zi.

a. Pregătirea profesională

Condiția definitorie a oricărui succes este pregătirea profesională. În situația noastră ea este polarizată în cea mai mare măsură la dirijor. Pentru el baza studiului este teoria muzicii , cei permite descifrarea corectă și cu rapiditate a oricărei partituri oricât de grea ar fi ea. Termenii de agogică, dinamică și expresie ce nu întodeauna sunt scrise în limba italiană cer dirijorului să posede cunoștințe apreciabile de limbă franceză și germană. Întâlnind în cariera sa diverse coruri cu diverse potențiale artistice, studiul transpoziției va fi frecvent utilizat, deși “cei bătrâni” în meserie nu susțin din tot sufletul acest demers. Totuși cunoștințele temeinice de armonie și ușurița transpoziției va permite rezolvarea unor probleme derivate din prea curajoase abordări repertoriale ori prea timide potențe vocale ale formației cu care se lucrează. Cunoașterea arhitecturii și formelor muzicale, corale si nu numai, sunt obligatorii atunci când activitatea noastră se desfășoară sub

voitul semn al profesionalismului. Pentru fluenta desfășurare a repetițiilor, eficiența lor, cunoașterea pianului se impune. Nu se cere un nivel solistic dar însăși Schumann sfătuia dirijorii “Clavecinul bine temperat și coralele să-ți fie pâinea de zi cu zi”. Măiestria interpretativă sau tehnica conducerii se amplifică odată cu timpul , cu experiența , dar și cu studiul continuu. La modul ideal – sigur acest lucru implică timp liber – însăși dirijorul ar trebui să fie membrul unei formații corale , orchestrale, camerale. În felul acesta ar face cunoștință – în plus – cu un imens material repertorial , dar în dublă ipostază. Avantajul ar fi imens înlăturând asperitățile ce ar putea apărea între puncte de vedere ale conducătorului unei formații și executantul, coristul, ce uneori are alte imagini asupra materialului în lucru. Gustul pentru muzică simțul estetic este cert

influențat de cunoașterea altor arte, ale cuvântului, literatură, teatru, culoare formă ori mișcare. Artistul trebuie să trăiască în realitatea timpului său, dar trebuie să fie tot odată și un visător, așa că această succintă trecere în revistă a diverselor repere ce susțin formarea și pregătirea profesională a dirijorului nu trebuie să sperie. Dimpotrivă ! Trebuie să ambiționeze, să incite la a ști și mai ales să dezvolte inerentul sentiment de mândrie generat de obiectivul cucerit, de lucrul cu minițozitate efectuat , ca certă garanție a valorii.

b.Bun pedagog

Dacă admitem că dirijorul este un modelator de suflete omenesti, că fiecare repetiție , fiecare convorbire a sa cu membri sau membru al corului este diferit recepționată, trebuie să recunoaștem și obligația dirijorului de a fi un bun pedagog. Fiecare moment al prezenței sale în fața formației trebuie să intrunească două deziderate :

- o lectie model
- o comportare model

Prin lecție nu am înțeles acele 50 minute ale activității la clasă dar nici prea departe de ele nu suntem. Repetiția de cor are un caracter aparte, dar adevărurile pedagogice ce facilitează formarea de deprinderi însușirea de cunoștințe , toate temeinic și conștient efectuate sunt valabile și aici.

George Călinescu ne atrage atenția asupra unei realități : Corul este prin excelență forma muzicală a legământului între indivizi însuflețiți de aceleași simțiri”. Ele trebuiesc însă

create, amplificate și vegheat la perimetatea lor. Dacă am vrea să avem o grilă de valoare am putea ierarhiza acestea:

- legământ de a efectua o activitate în comun
- plăceri estetice ce unesc un număr apreciabil de indivizi
- însuflețire ca deziderat ce ușurează parcurgerea drumurilor nu întodeauna drepte sau ușoare.

Dirijorul va trebui să posede o amplă paletă a comportării față de coriști, cu extreme sever – blând, fără să uite în toate observațiile făcute că cel cu care lucrează nu este nevoit să vină, că

el trebuie să ajungă la plăcerea de a cânta ca motivație a prezenței sale la activitatea corală. Răbdarea, dătătoare de echilibru al activității noastre, generatoare a tenacității atât de necesară în demersul nostru didactic, este cea care va conduce la încrederea reciprocă dirijor – corist – fără de care viabilitatea corului nu se poate câștiga. Generozitatea de a oferi din tot ceea ce știe celui cu care colaborează este liantul cel mai puternic ce unește o formație corală, pe care însă nici o altă influență din exterior nu-l poate contracara. Sfatul dirijorului D.D.Botez este “să ostenească luminând pe alții, așa precum alții au ostenit luminându-l pe el”.

c. Cultivarea vocii, formarea ei

Cultivarea vocii , formarea ei la copiii de vârstă școlară (mică, medie ori mare) este un proces ce asociază formarea pentru muzică, dezvoltarea aparatului fonator, cu formarea auditivă a elevului, toate condiționate de existența memoriei muzicale. Iată ce complex serios de probleme, destul de discret susținut de literatura de specialitate. Informarea noastră a condus la doi pedagogi clujeni pe care în cele ce urmează dorim să-l cităm, fiind noi înșine câștigați de firescul și naturalitatea procedeelelor oferite. Ligia Toma Zoicaș un studiu “Procesul formării vocii copilului – concepție și mijloace” publicat în volumul “Arta vocală în toate ipostazele “ selecție a comunicărilor simpozionului cu același nume desfășurat la Cluj în 1999 atrage atenția în primul rând asupra delicatului instrument cu care trebuie să lucrăm – vocea copilului. Particularitățile acestuia ne impun direcții precise strategiei noastre:

-să nu căutăm un alt tip de sonoritate ce ar falsifica vocea copilului.

-să nu depășim diapazonul firesc al vârstei în demersul nostru legat de dezvoltarea respirației impunerea unui tip de respirație , sprijinul pe teorie nu este

o soluție de succes. Trăirea reală , găsirea elementelor asociative ce ar ușura înțelegerea cerinței și mai ales atenta observare a profesorului ar conduce la folosirea conștientă și corectă a coloanei de aer.

-sprijinul pe resurse ale limbajului muzical al copiilor , limbaj de esență modală ,este un cert obiectiv favorizator al dezvoltării aparatului fonator,. In acest sens exercițiile de vocalizare ar putea fi înlocuite cu citate folclorice, conditie ce sporește demersul nostru.

Iată câteva sugestii:

-exerciții ce favorizează cântarea cu laringele coborât.

Imitarea sunetului locomotivei

Imitarea mugetului vițelului

Crearea senzației de șuier

Crearea senzației de mirare

Crearea senzației de exclamare.

Ordinea în care se sugerează prezentarea vocalelor este u o a e I ,delimitând zona vocalelor întunecate u o de cele luminoase e.i a căror emisie nu este favorizatoare de sonor corect, în genere fiind ușor alunecate spre stridentă.

Prezența consoanelor se ierarhizează în utilizare:

a). Etapa utilizării consoanelor nazale (n.m)

b).Etapa utilizarii consoanelor labiale – l

bilabiale – t,d

c) Etapa utilizării consoanelor rezonatoare și vibratoare – r - v

Vocalele însoțite de consoane prezentate în contextul unor motive cu semnificație poetică adecvată, este sugestia doamnei Ligia Toma Zoicaș dar și a d-lui Aurel Ivășcanu.

Exercițiul pentru rezolvarea articulației și controlul intonației.

Tre-nulfa-ce u lar trom-pe-ta tu

Bim-bam-bum

U a u cu tul-ni-cu –interval de cvartă asociat cu efectul sonor
propriu instrumentului la care se referă textul.

Bu-bu-ie

Du-du-ie

Lu-lu-ie

Exercițiul desfășurat pe silabe eufonice (cu sorgintea în lumea poeziei populare.

Exercițiul cu text ce favorizează câștigarea vitezei și rostirea bazată pe jocul maxilarului.

Andjo triolara forfa sexalora

Sai berbece

de măn-trece

-recitare colectivă organizată pe un text ce sprijină demersul formării vocii îmbinând problemele de rostire cu cele de stăpânire a diverselor valori.

To-co To-co-ne-le-le Toco toco toco toco To-ca-toc

Dingă dingă nelele Dinga dinga dinga dinga Dinga dinga ding

Duba dubă nelele Duba duba duba duba Du ba da

Exercițiul anterior prezentat urmărește atât articulația cât și emisia.

Spicuim în cele ce urmează din părțile d-lui Constantin Rîpa asupra aceluiaș probleme. Având în vedere existența celor trei nivele valorice existente în cântul vocal trebuie să subliniem că la amatori, deci și coruri școlare, educația vocii vizează în primul rând o atenuare a asprimii vocale individuale, o elasticizare a vocii și mai ales omogenizarea partidei. Grefate toate acestea pe ideea de joc vor urmări să obțină libertatea emisiei în condițiile unei relaxări psihice ce să inducă și relaxarea laringelui.

Iată de pildă o propunere de exercițiu ce prin gestul de înălțare al mâinii să realizeze un glissando ascendent pentru ca apoi glissando-ul descendent să fie asociat cu revenirea mâinii și fixarea echilibrului pe toată talpa după ce s-a ridicat pe varfuri.

Preferința pentru m ca început de vocaliză se justifică prin sentimentul de ușurință a cântării pe care-l generează.

Explozia de răs generată de săritura pe un picior face legătura dintre emiterea spontană a sunetelor și asocierea cu consoana h.

=====
=====
=====
=====
Ha ha ha ho ho ho

Libertatea execuției este departe de a rezolva toate sunetele ce le posedă vocea de copil - rămânând spații neexercitate “pete albe” dar mai ales lărgirea ambitusului rămâne neexploatăată.

d.Problemele respirației

Problemele respirației au ca rezolvare aproape unanimă sprijinul de emisia spontană a copilului , cu prea mici influențe în corectarea eventualelor deficiențe. Interesantă este propunerea doamnei Ligia Toma Zoicaș în a asocia imaginea florii și mirosirea ei pentru a realiza un act conștient de inspirație și rezolvarea expirației tot prin provocare – stingerea unei lumânării.

Cel mai important lucru însă este de a folosi firescul respirației și în această zonă să ne concepem derularea diferitelor noastre strategii.

Respirația artistică al oricărei școlii de cânt cere:

- o inspirație profundă
- o expirație lentă.

Economia de aer este esențială în arta cântului. Având ca o condiție frazele lungi, neîntrerupte, inspirația profundă ne va umple plămâni cu aer iar expirarea lentă va duce la emiterea sunetelor fără presiuni exagerate asupra corzilor vocale. Va trebui să obișnuim coristul să inspire pe nas, această obișnuință fiind susținută nu numai de argumente fiziologice ci și psihice în sensul relaxării organismului, creării stării de liniște, chiar voie bună. Excepție de la acest principiu o face numai situația când pauza de respirație dintre două fraze este așa de scurtă încât rezolvarea se află în zona inspirației rapide pe gură. Nu ar fi de neglijat să rezolvăm faptul că marii cântăreții inspiră și pe nas și pe gură aceasta din urmă fiind ușor întredeschisă).

Poziția corpului favorizează mult respirația , fiind construită dintr-un spate drept, gât drept, poziție valabilă atât în picioare cât și șezând. Se cere mare atenție la poziția umerilor ce dacă

sunt înghesuiții micșorează capacitatea plămânilor, dacă sunt moleșiți scot din exercițiul respirației grupe specifice musculare. Nici păstrarea mâinilor pe torace nu este agreată de dirijorul de D.D.Botez , acesta arătând că încrucisarea mâinilor nu permite alimentarea cu ușurintă a plămânului; Obiectii asemănătoare sunt și pentru mâinile ținute la spate, ce ar contracta mușchii toracelui influențând negativ respirația și expirația. Poziția corectă înseamnă și respirație comodă dar mai ales corectă. Iato așadar în concepția dirijorului D.D. Botez:

- corp în poziție verticală
- capul în poziție firească (fără a fi aplecat la dreapta sau la stânga)
- brațele lăsate jos , liber oscilând spre dreapta sau spre stânga în ideea eliminării oricărei rigidități
- picior lângă picior (nu picior peste picior- pentru a putea avea un control absolut asupra mușchilor abdominali.

O școală a respirației îi este necesară fiecărui cor. Insistența asupra problemei ne va ajuta să câștigăm o emisie bună, o intonație justă și calitate sonoră deosebită.

Primul element la care vom apela este voința coriștilor. Explicând rostul și avantajele expirației corecte , vom încerca să ajungem la stadiul în care se simte necesitatea ei, se manifestă dorința de a o studia. Astfel vom lupta contra unuia dintre cei mai mari dușmani ai executiei corale - accelerarea execuției , nerespectarea tempo-ului – ce își are sorginea în epuizarea prematură a coloanei de aer. Tot din lipsa capacității de dozare a aerului și tot în momentul în care acesta se epuizează apare cel de-al doilea mare dusman , distonatul.

Gradarea exercițiilor sunt la libera alegere a dirijorului, prezentând în cele ce urmează sugestia domnului D.D. Botez:

- informare asupra problemelor de respirație a fiecărui corist; acolo unde respirația e claviculară, investigăm și asupra sănătății acestuia.
- obișnuim corul cu controlul mușchilor diafragmali prin exerciții de inspirație profundă și expirație lentă.
- cerem asimilarea respirației costo-diafragmale prin controlul fiecărui corist în parte.

Iată câteva exercitii de gimnastică respiratorie:

- inspirat doi timpi
- expirat trei timpi
- inspirat scurt() reținere aer două trei secunde
- expirat liniștit

-inspirat (cu controlul diafragmei) retenere 3,4, secunde - expirat

liniștit prelung.

Suntem nevoiți să subliniem că inspirațiile lungi se fac pe nas, cele scurte pe gură, iar expirațiile se fac pe gură sau pe gură și nas.

e.Impostatia

Sunetul în sine nu este deplin dacă nu este însoțit de prețioasele sale auxiliare, armonicile. Ele dau sunetelor forță, strălucire, personalitate. Procedeu evolutiv de îmbrăcare a sunetelor în armonicile lor, transformându-le din sărăcicioase inexplesive, în sunete ample, strălucitoare, poartă numele de impostatie. Acest îndelung proces de șlefuire a vocii este mult scurtat dacă dirijorul are el însuși o voce plăcută și dacă e și puțin studiată. El se poate instrui și ascultând sau citind literatură de specialitate, dar primele experiențe va trebui să le facă pe persoana sa, pentru a putea prin memoria sunetelor să deosebească cele bune de cele rele.

Luând în considerare că fiecare om are deja o impostatie de la natură, vom încerca să intervenim fără a strica ceea ce există. Acolo unde întâlnim voci nazale este necesar să intervenim la fel ca în situația celor guturale (primele folosesc în exces rezonatorii superiori, celelalte contractă laringele chinuind vocea). Pentru faptul că dimineața – până la ora 10 – vocile sunt răgușite, îngroșate, fără armonice nu e bine să ținem repetiții înainte de această oră. Această răgușeală se diminuează în 10 – 15 minute de vocalize devenind un fenomen trecător. Dacă ea nu dispare este datorată unei voci uzate și orice încercare este fără folos.

Nu vom intra în amănute legate de procedeele utilizate pe considerentul că nu există un demers unic, el e dependent de persoană și problema ce o ridică ea. General valabilă este însă gradarea necesară.

-întâi vocale

-apoi consoane

-controlul luminozității vocalelor (orificiul buzelor lărgit = lumină)

buzele ținute = întuneric

-atenție maximă acordată maxilarului inferior

-primele cuvinte se impun a fi cele cu multe vocale

-poziția corpului cea mai favorizatoare este stând în picioare.

-dacă se lucrează în șezând, atenție la poziția firească a capului.

La limita dintre registre există note netimbrate lipsite de strălucire , numite praguri.

Explicația lor medicală este că vibrațiile nu se produc pe toată întinderea corzilor vocale deci în acele puncte coarda nu vibrează . Cele mai multe păreri se leagă de necesitatea eliminării lor, dar ele sunt mai evidente la altiste , tenori, bași și cu precădere la vocile școlate. La cele de amatori apare fenomenul în care instinctiv se fortează coloana de aer și nu este evident pragul.

f.Intonația

Atenția dirijorului se îndreaptă întotdeauna spre intonație, având ca pericol major distonarea. Ea poate apărea atât în sens suitor cât și coborâtor. Cel mai frecvent este sensul coborâtor. Distonarea se datorează intonării greșite a intervalelor. De regulă când melodia se desfășoară în mers melodic descendent intervalele se cântă mai mari decât trebuie. Adaptarea corzilor vocale la o piesă nouă poate fi și ea una dintre cauze, dar obiectivitatea ne cere să menționăm că există și tonalități nefavorabile cântatului (fie prea

inalte, fie prea grave). Lucrările cu prea multe cromatisme, enarmonii ori pasaje de virtuositate pot produce distonări oricărui cor chiar și unuia foarte evoluat. La fel de primejdioase sunt și coroanele ori sonoritățile foarte ample. Impingerea excesivă a suflului de aer duce la urcarea tonului. Primejdios este și momentul în care avântul cântării începe a se confunda cu maxima intensitate sonoră, deci oamenii nu se mai aud ei între ei și orice control este imposibil.

Distonatul poate fi și cauza unui amplasament greșit, prea mult întins , în așa măsură încât extremele nu se mai aud nu au la ce să se racordeze. Putem însă înșira multe alte cauze, pe lângă cele menționate:

- nervozitatea dirijorului
- nesiguranța în studiul piesei
- voci neincălzite
- starea meteorologică

g.Dicția

Cuvântul se află în strânsă legătură cu ratiunea și sufletul omenesc, iar când este întovărășit și de muzică puterea lui expresivă este infinit de mare. Impostația și dicțiunea sunt în școala de cânt actiuni inseparabile. Fără o bună dicție ascultătorul nu va auzi decât sunete și un vâlmășag de silabe nedeslușite, căci între vorbirea de toate zilele și cea artistică există deosebiri esențiale. Ele se datorează valorilor, melismelor, coroanelor, silabele depărtându-se una de alta în cânt.

Remediile acestei situații derivă în primul rând din alegerea tempo-ului de execuție – preferabile sunt tempourile moderate. A apela numai la o anume mișcare ar însemna o evidentă monotonie a cântatului. Să spicuim deci și din alte soluții (aparțin tot dirijorului D.D. Botez): Pentru schimbarea culorii vocalelor ni se oferă :

- schimbarea poziției maxilarului inferior, urcarea și coborârea lui
- apropierea sau depărtarea buzelor de dinți
- mișcarea limbii și a vârfului ei.

La corurile de copii este recomandabilă cântarea cu sunete deschise. Cuvintele formându-se abia în gură sunetul are nevoie de încă un impuls pentru a fi trimis afară. Acest

impuls ni-l dau consoanele, reușind să facă un echilibru între forța cu care vine aerul din plămâni și aceea cu care din gură îl trimitem afară. Așa vom câpăta un sunet frumos , natural dar și o bună dicție. Grijă față de consoane este în fond grijă față de cuvântul pronunțat. Pentru rezolvarea unui pasaj dificil ni se oferă soluția:

- scandare șoptită
- scandare vorbită
- cântare propriu zisă

Dirijorul de cor nu are voie să neglijeze problemele dicției cu atât mai mult cu cât nu avem dreptul să rămânem neînțeleși în propria noastră limbă.

h.Omogenizarea corului

Omogenizarea corului derivă din perfectul echilibru dintre componenții grupelor corale și grupele corale ele între ele. Fiecare corist trebuie să fie cu ochii la dirijor și cu urechea la cei din

jurul său (să nu cânte mai tare sau mai încet ca altul, mai repede sau mai târziu). Acest control este rezultatul instruirii unei severe dar conștiente discipline de grup.

Deranjamentele in echilibrul sonor pot fi preântimpinate prin :

- meticulozitate in pregătirea repertoriului
- rezolvarea problemelor de intonație
- rezolvarea problemelor de ritmică și mișcare
- rezolvarea problemelor de dinamică
- precizie în mișcarea brațelor
- semne discrete pentru corectarea promptă a unor defecțiuni de moment.

Echilibrul în piese omofone este favorizat:

- urmărirea strictă a liniei dirijorale
- utilizarea de nuanțe medii și mici
- nuantele să nu treacă de posibilitățile reale ale corului.

In piesele de factură polifonică ne putem ajuta:

- urmărirea egalității sonore a vocilor ce realizează linia contrapunctică, desigur după ce am “ construit o partidă omogenă”

-“transmisia” temei, realizarea ei polifonică presupune și sonor identic la vocea ce imită vis a vis de vocea ce se imită.

-nu trebuie să evidențiem forțat imitația prin amplificarea sonorului la vocea care imită, însăși construcția piesei va realiza acest lucru.

i.Elasticitatea corului

Corul – “un înțelept “-se cere a fi mlădios , elastic în rezolvarea problemelor de dinamică și agogică să răspundă prompt gesturilor dirijorale. In mâna celui ce-l conduce, idealul cere ca vocile să fie asemeni unei paste pe care dirijorul o poate modela după voința sa.Pentru realizarea acestui deziderat trebuie :

- să se cultive și dezvolte muzicalitatea
- să se perfecționeze continuu tehnica de cânt.

Muzicalitatea este definită ca un complex de însușiri , în cea mai mare parte înnăscute, perfecționate apoi prin studiul , ce ajută la redarea cât mai fidelă a unui text muzical. Această calitate atribuită unei persoane, îi va permite :

- să audă corect
- să intoneze just
- să se corecteze imediat ce a greșit
- să releve un bun simț ritmic
- să realizeze o frazare corectă
- să-și exteriorizeze sentimentele
- să transmită ascultătorilor emoții trăite.

Iată numai câteva din direcțiile de lucru ce se impun a fi relevate de dirijor coristului și dezvoltate pe parcursul relației comune dirijor – corist.

În situația corului de amatori misiunea conducătorului este și mai grea deoarece acesta fiind fără o bază solidă de studiu, i se va cere dirijorului și o serioasă fundamentare prin care să convingă la perfecționare, să preîntâmpine alunecarea în diletantism banal.

j.Mobilitatea spirituală

Realizarea maximă în această privință se referă la obținerea unei muzicalități de ansamblu, ce să rezolve fuziunea problemelor teoretice anterior prezentate cu mobilitatea

spirituală a întregului cor, ce în mod cert are ca punct de pornire o diversitate de persoane cu aferente trăiri diverse.

Am prezentat și condiția de realizare a elasticității corului prin existența unor cunoștințe serioase de tehnică vocală. Aceasta – definită prin totalitatea procedeelelor necesare în practicarea unei meserii , a unei științe, a unei arte – vizează realizări optime în :

- tehnica respirației
- tehnica emisiei vocale

- frazare corectă
- corectarea problemelor ritmice
- corectarea dicției
- acordaje atent realizate
- dezvoltarea unei respirații controlate
- soluții pentru rezolvarea problemelor de dinamică
- realizarea contrastelor dinamice
- atingerea atributului de "virtuos" fie el derivat din tehnică pură, fie el derivat din interpretare.

Am enumerat că cele de mai sus cerințe ce se pun în fața "instrumentului viu" direcții de lucru pentru dirijor. Am fi superficiali dacă nu am arăta și direcția de studiu ce se atribuie dirijorului – tehnica dirijorală fără de care ansamblu de cerințe enumerat nu poate fi relevat nici chiar în situația posesiei lui.

k.Înțelegerea muzicii

Socotim că este necesar a ne opri asupra unui nou deziderat, înțelegerea muzicii, prin faptul că munca de respingere a inculturii, de anihilare a suficienței, pe care o desfășoară atât de eroic un dirijor de cor se cere a fi relevată. Pornim de la realitatea conform căreia trăim sub incidența majoră a șlagărelor , poate chiar a operetei, primele întâlniri ale coristilor cu creația valoroasă fiind derutante, descurajatoare chiar, dorim să subliniem câteva repere – ce odată rezolvate, nu vor lăsa să se instaureze complexul de inferioritate, vor permite pași cerți pe "spirală cunoașterii".

Iată câteva opinii derivate din căutările unui profund muzician : George Bălan

-Pura stare emoțională nu poate genera o apreciere estetică cât de cât serioasă. De aici deja o direcție de lucru: A NU SE OPRI LA FAZA REACTIEI EMOTIONALE.

-Ascultările sporadice și sentimentele trebuiesc înlocuite cu intervenții ale intelectului , ale voinței. Așa dar se propune :

O PATRUNDERE IN ESENTA A OPEREI

-relevarea ordinii interne

- sesizarea ideilor tematice
- descifrarea caracterului lucrării
- relevarea relației dintre idei
- relevarea transformărilor la care sunt supuse în travaliul componistic aceste idei.

DESLUSIREA STRUCTURII TEMATICE

- număr de părți
- dezvoltarea sentimentului formei
- relevarea unor secțiuni în cadrul unor mișcări.

Fără drept de apel toate aceste direcții de lucru sunt posibile în munca dirijorului doar în situația ofertei inițiale de informație culturală:

- noțiuni istorice legate de perioada din istoria muzicii căreia îi aparține piesa
- date despre compozitor, activitatea sa
- opinii injurul personalității muzicale ce o reprezintă compozitorul

MUZICA SA DEVINA SUBIECT DE REFLECTIE

În acest demers dirijorul va elimina senzația de labirint pe care o simte un nou corist. Dar combinând emoția muzicală cu certa insistență asupra utilizării gândirii, să îmbogățească trăirea sufletească a fiecărui corist.

În măsura în care se realizează o corelare între cerințele superioare ale artei și fuziunea dintre gândire și expresie interpretativă, putem afirma cu certitudine că a dezvoltat gustul pentru muzică. Acesta va permite posesorului (corist) să :

- să orienteze cu siguranță spre muzica bună
- să reacționeze negativ la vulgaritate
- să distingă valoarea de non valoare.

I.Corelarea cu stilul piesei

Interpretarea unei piese presupune analiza, sesizarea, dezvoltarea sensului expresiei verbale sau nonverbale. Teoria procesului de interpretare, înțelegere se definește ca hermeneutică. În

muzică ea este pe lângă redarea sonoră a partiturii și unul din modurile de a face înțeleasă creația compozitorului.

Trebuie să menționăm că interpretarea prezintă un caracter de relativitate, diferind de la o persoană la alta, de la o formație corală la alta.

Cauza acestor diferențe derivă din:

- caracterul aproximativ al termenilor muzicali
- termeni de mișcare neînsoțiți de indicație metronomică
- termeni de expresie ce rămân la latitudinea interpreților (doloroso, festivo, misterioso).

Actul interpretării este întodeauna rolul unei munci uriase și a unei dăruiri totale. El este produsul unor acumulări capabile uneori să genereze momente de inspirație, acestea fiind : momentul explosiv

- sfârșitul tensiunilor
- starea de spontaneitate.

Indiscutabil interpretarea este un moment de creație, adevăr ce nu micșorează cu nimic importanța artistului creator, dar care "eliberează opera muzicală din întunericul tăcerii" – am citat-o pe Cella Delavrancea. Paul Taffanel conține foarte sugestiv: "a interpreta înseamnă a avea viziunea unei lucrări, a vedea contrastele, combinațiile, liniile mari dar și detaliile, a avea intuiția tempourilor".

Centrând problema asupra dirijorului și formației corale A DIRIJA = A FACE SA SE AUDA CEEA CE AI AUZIT CU AUZ INTERIOR.

Pentru ca acest instrument viu, corul să poată să se concentreze asupra frumuseții sunetului, dirijorul ar trebui: - să cunoască legiile artei și particularitățile instrumentului cu care lucrează.

Responsabilitatea dirijorului în momentul interpretării este totală. Toate informațiile oferite îl obligă la o pregătire minuțioasă a acestora. I se cere să aibă un orizont larg de cultură, dar și o

forță a personalității – bogăție artistică pe care numai natura l-o poate dăruia. Deasemeni trebuie să aibă o gestică clară precisă, capabilă să înlocuiască vorba.

Orice interpretare corală este necesar a se ancora în caracteristicile epocii ce a generat momentul de inspirație a compozitoului. A intra în stilul lucrării este năzuința fiecărui dirijor, năzuință ce va fi și finalizată dacă va putea explica fiecărui corist ce așteaptă de la el.

Dar să definim noțiunea de stil. Acesta este o sinteză de căutări, transformări, interpătrunderi pe care Tudor Vianu o definea ca manieră de exprimare sau căreia Academia Franceză îi deslușea sensul ca “fapte și idei dintr-o operă ce rămân patrimoniul umanității, în timp ce stilul rămâne proprietatea personală a creatorului”.

Stilul, sinteza căutărilor artistului este dependent de :

- temperamentul și caracterul creatorului
- subiectul abordat
- natura și posibilitățile expresive ale limbajului ales
- gradul de cultură și civilizație a societății în care stilul ia naștere

El poate avea mai multe accepțiuni:

- personal – al marilor personalități
- al unei școli, al unui curent artistic
- al unei epoci din istoria muzicii.

Nu avem dovezi asupra antichității dar “ ritmul discursului este asociat cu acela al muzicii, întrucât prin firea lui , omul este înclinat spre ceea ce este ritmic în natură” (QUINTILIAN).

Există însă referiri asupra stilurilor în operele literale , asupra celui oratoric arhitectural sau sculptural. Coralul gregorian și deci cantus firmus cerea o muzică simplă, discretă, uniformă, fără contraste, fără dinamică dar cu lirism. Ars antiqua deci sec. XIII-XIV aduce progresele polifoniei cu mișcări în general lente nuanțe mici între piano și forte cu evident caracter meditativ. Renasterea posedă o dominantă a polifoniei rafinate, acordurile întâlnite derivând din mersul contra punctic al vocilor. Echilibrul între nuanță și tempo îl va aduce Mozart cu

savoarea , finetea și eleganța creației sale. Beethoven va solicita deja suflu amplu coristului aducându-i în față linii melodice cu ambitus mare și durate mari. Armoniile bogate, frazele de largă respirație, ritmurile cu influențe folclorice dar și grandoarea vor crea ca stil Romantismul. Impresionismul va putea fi definit prin timbre vocale noi, ritmuri noi, cromatisme sonorități învăluitoare de mare finete, armonii politonale. Expresionismul va purta amprenta unei muzici aspre datorate disonanțelor. Școala românească corală va prefera scriitura tradițională până în jurul anilor 1940 după aceștia relevând interes pentru rara frumusețe și autenticitate a scriiturii modale. Generația anilor de după 1970 va gusta diversitatea stilistică permisă de un secol XX.

Nu dorim să încheiem pledoaria noastră legată de cor , dirijor și bucuria muzicii, fără să relevăm cititorului aportul adus de educația muzicală susținută dezvoltării intelectuale a copilului:

- pentru însușirea fiecărui element nou se apelează la memorie
- pentru găsirea fiecărui element nou se apelează la observație
- stabilirea temelor în contextul capitolelor presupune analiză și sinteză.
- activitatea de grup cere:
 - atenție – pentru a nu încălca regulile grupului
 - disciplină conștientă pentru a nu perturba activitatea
 - vointa pentru a face față cerințelor grupului
 - răspundere colectivă – asumată la orice apariție în public
 - competitivitate – în momentul asumării participării colective sau individuale la un concert, recital, concurs.

Credem că cea mai potrivită concluzie pentru gândurile noastre ne-o oferă muzicianul estetic Dimitrie Cuclin ce în tratatul său de estetică muzicală relevă că MUZICA ESTE VIATA ÎNSASI – dar nu viața redusă la structurile ei biopsihice ci viața întregului univers, oglindă și întruchipare a legilor de viață.... MUZICA ESTE VIATA ÎNSASI – dar viața cuprinde întregul univers. Muzica este deci viața întregului univers. Si numai ca făcând parte din universul întreg, noi înșine putem zice că muzica este viața noastră. Dar MUZICA ESTE OMUL ÎNSUSI. Spre a înțelege mai bine, fac această complectare, anume că Omul individ întemeiat pe Umanitate, subiectiv individual, dar întemeiat pe obiectiv uman, în același timp MUZICA A VIETII, întemeiată acesta

pe armonia sistemului, nu este decât un instrument prin care mișcarea (VIATA, MUZICA) pornită din Esență și trecută prin Substanța universală, execută prin spiritul omului ciclul unitarului dualism universal, străpungând eternitatea .(1)

Având relevată măsura imensității noastre umane dar și muzicale, putem reduce puțin sfera atenției noastre, parafrazându-l pe Horațiu ce încă din vechimea gândirii sale a oferit tuturor tinerilor interpretăi direcția succesului, urarea sa spre cei ce reprezintă viitorul:

INDRAZNEALA

IMAGINATIE

SINCERITATE

INTENSA LUME A EMOTIILOR

(1) Istratty, Ela Convorbiri cu Dimitrie Cuclin – Editura Muzicala Bucuresti 1985 pag.48

Smântânescu, Dan