

Ancuța Simona Sandu

Tehnica și măiestria dirijorală



EDITURA UNIVERSITARIA
Craiova, 2013

Referenți științifici:

Prof.univ.dr. Paul George Baidan

Universitatea din Pitești

Conf.univ.dr. Veronica Demenescu

Universitatea de Vest din Timișoara

Copyright © 2013 Universitaria

Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
SANDU, ANCUȚA-SIMONA

Tehnica și măiestria dirijorală / Ancuța Simona

Sandu. - Craiova : Universitaria, 2013

Bibliogr.

ISBN 978-606-14-0737-8

7.071.2

Apărut: 2013

TIPOGRAFIA UNIVERSITĂȚII DIN CRAIOVA

Str. Brestei, nr. 156A, Craiova, Dolj, România

Tel.: +40 251 598054

Tipărit în România

Introducere în tehnica și măiestria dirijorală

Dirijatul este o artă, o știință, un estetic care funcționează după principii, reguli și procedee, fiind o activitate de comunicare interumană. În ansamblul ei, activitatea artistică a făcut și face parte din spectacolul cotidian la care omul s-a trezit în calitate de participant; pe măsură însă ce propria-i conștiință a devenit mai activă și odată cu intensificarea mecanismelor intelectuale, experiența umană s-a configurat în legi, în opere și în mod de viață tot mai civilizat. Prin comunicare omul a ajuns la un proces tranzacțional, unul de predare-primire, în care se schimbă: semnificații, idei, dar și energii, emoții, sentimente. Comunicarea este emițătorul dirijorului, ce se realizează printr-o codificare. Corul face operația inversă, adică decodifică informația transmisă. Codul prin care se transmite informația este *limbajul gestual*. Acesta se compune din elemente de construcție ce se combină între ele după anumite reguli din care rezultă structuri din ce în ce mai complexe care au capacitatea de a transmite semnificații.

Istoricul Luc Benoist ne vorbește despre limbajul gesturilor ca fiind primul limbaj, și cel mai cuprinzător: „*gestul însuși este coexistent vieții și anterior cu mai multe milioane de ani vorbirii care nu este decât o modalitate ulterioară a acestuia, localizată în gură*”¹. Acesta continuă ideea tocmai în sensul pe care vrem să-l dezvoltăm în lucrarea de față: „*Omul primitiv s-a exprimat mai întâi prin gesturi devenite semne pentru apropiatii săi. Căci acest om al primelor epoci nu era singur pe lume. Trăia așa cum a trăit întotdeauna, așa cum trăim și astăzi, adică în societate*² *folosind semnul ca să astupe hiatul deschis între sensibilitate și inteligență*”³. Tot Luc

¹ Luc Benoist, *Semne, simboluri și mituri*, București, Editura Humanitas, 1995, p. 13.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

Benoist spune: „Cuvântul apare... ca un gest ... care economisește îndeplinirea unui gest efectiv, având avantajul de a putea fi înțeles de un interlocutor nevăzător”⁴.

Modalitatea specifică a dirijorului este gestul, care nu este folosit întâmplător, ci este un mijloc de comunicare numit LIMBAJ GESTUAL DIRIJORAL, adică mișcări și poziții corporale prin care se transmit dorințele dirijorului, acestea având semnificație semantică.

Prin gest, care este centrul unei acțiuni psiho-biomecanice, se construiește un mod exemplar de comunicare a ființei umane, iar pentru a ajunge la stăpânirea elementelor specifice gesticii dirijorale (neglijând trăsături și aspecte particulare), este indispensabil să ne obișnuim și să reținem acele structuri care pot stimula funcționarea gestului și să-l codifice suficient pentru a-l face traductibil în orice situație concretă și totodată mecanismele prin care sunt surprinse aceste aspecte - intime fenomenului dirijoral și în același timp caracteristice tuturor categoriilor de utilizatori ai gestului dirijoral.

Cu toate că gestul este considerat ca fiind cel mai vechi limbaj, nu înseamnă, însă, că e primitiv; acesta a evoluat odată cu sensibilitatea și gândirea umană, purtând în el sentimente elementare, dar și achiziții ale filogeniei. Experiența individuală, încifrată în eul nostru, se exprimă ca o adevărată autoritate în gest, acesta fiind o prelungire a gândurilor, senzațiilor, amintirilor și a vitalității noastre.

Faptul că gesturile au o semnificație simbolică, pe care cei cărora le sunt destinate o înțeleg, o contestă, sau și-o dispută cu alții, înseamnă că ele fac parte dintr-un cod cultural riguros. Așadar, ele sunt nu numai mișcări ale trupului, definite în sensul cel mai larg, ci un capital simbolic pus în circulație

⁴ Luc Benoist, *Semne, simboluri și mituri*, București, Editura Humanitas, 1995, p. 37.

(pentru a folosi un limbaj bourdian mai degrabă) de relațiile sociale. Gesturile reprezintă forme de comunicare, însă, spre deosebire de limbajul scris ele angajează întreaga persoană fizică a cuiva, stabilind contacte explicite între mai multe persoane, sau între ele și obiecte. În felul acesta ele vehiculează autoritate, putere, o delegă în chip simbolic de la un individ la altul, sau chiar de la o societate la alta. Prin natura lor, totuși, gesturile sînt efemere: ele există numai în clipa în care au fost făcute cuiva de către cineva, dar devin în clipa imediat următoare simplă legendă sau zvon. Istoria lui Jean-Claude Schmitt⁵ este, din acest motiv, o istorie a narațiunilor despre gesturi sau a imaginilor care le conservă, o căutare a surselor care le evocă, le comentează și în felul acesta le păstrează, indiferent cât de discutabilă ar fi depozitarea lor. Intenția lui Schmitt nu este de a crea o tipologie a gesturilor; de altfel, nimic mai neinteresant decît o istorie constatativă a ritualurilor comportamentale. Nu este nici aceea de a zăbovi asupra unui singur gest, în particular, epuizându-i semnificațiile. Intitulându-și cartea *Rațiunea gesturilor*, autorul își declară explicit și miza analizei sale, care este aceea de a stabili contextul și însemnătatea actului în sine de a face anumite gesturi în perioada medievală.

Diversele contexturi de apariție a unor gesturi în Evul Mediu presupun reconstituirea unei istorii a disciplinelor perioadei, de la retorică, teatru, muzică, dans până la teologie și medicină. Gestul, ca fundament semiotic și cultural, este puntea dintre aceste domenii spirituale aparent atît de diferite între ele, iar cartea lui Schmitt, din acest punct de vedere, o istorie intelectuală subtilă, nuanțată și detaliată, fără a omite însă o panoramă generală a cunoașterii și resorturilor ei de

⁵ Jean-Claude Schmitt, *Rațiunea gesturilor*, București, Editura Meridiane, 1998.

mentalitate în perioada medievală. Un efort de rezumare a unui tablou atât de vast nu i-ar face dreptate autorului, așa că nu voi face o dezbatere în această privință.

Spațiul disciplinar în care gestul are o importanță stabilită teoretic și recunoscută direct este, evident, retorica clasică. În varianta latină, cele cinci părți constitutive ale retoricii sunt *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* și *actio* (sau *pronunciatio*). Ultima se referă la postura oratorului în timpul susținerii discursului său, începând cu intonația și inflexiunile glasului său, și ajungând până la gesturile pe care era recomandat să le facă, în funcție de tipul de discurs. Interesant este că această a cincea componentă a retoricii a dispărut cel mai repede. Nu numai că nu mai găsim nici urmă din ea în retoricile moderne, dar o pierdem foarte de devreme, de fapt odată cu apariția creștinătății. Însă în lumea romană *actio* era un element esențial în educația retorică a cuiva, ceea ce permite gestului să devină la rândul său obiect de atenție și investigație. Foarte lămuritoare sunt, în această privință, cele două etimologii ale cuvântului *gest* reconstituite de Schmitt, una pornind de la rădăcina *gero*, *gerere* (a se purta), care reface astfel veriga cu problema comportamentului, cealaltă dezvoltându-se de la *motus*, adeseori folosit ca sinonim pentru *gestus*, stabilind însă legătura cu ideea de mișcare a trupului, care însă ulterior va deveni mișcare în sensul foarte larg al termenului, inclusiv ca mișcare a sufletului. Gesturile oratorului, ca să revenim la retorică, erau foarte precis codificate, pentru că retorica în sine excludea improvizația. Astfel ele se detașau profund de gesturile actorului, ale histrionului, care deși pot părea identice, sau măcar asemănătoare unui martor venit dinspre timpurile noastre, aveau un context total diferit și o semnificație pe măsură. Pe orator îl caracterizează gesturile ca normă a cumpătării, moderației, măsurii, conform principiilor ciceroniene, în vreme ce actorul, saltimbancul, ca și jonglerul de mai târziu, e,

dimpotrivă, afectat, strident chiar. Componenta retorică a lui actio se păstrează timp îndelungat tocmai datorită acestei opoziții față de regimul gestului în teatru, dar ulterior cuantumul ei de "moderație" nu mai corespunde cu normele comportamentale ale creștinătății. Lectura creștină a gestualității e bazată în chip esențial, susține Schmitt, pe dihotomia dintre trup și spirit: gesturile aparțin trupului, ele sunt deci conotații ale excesului și păcatului. După Sf. Augustin, mântuirea individului, care este scopul vieții monastice, e preconditionată de înstrăinarea de propriul corp, și aceasta e realizabilă prin contopirea propriilor gesturi în mișcările unei întregi comunități. Așa se explică disciplina monastică, bazată pe un principiu al uniformizării și reducerii la singularitate a unei mulțimi. Gesturile prescrise, mult mai riguroase decât în retorica latină, garantează coeziunea comunității monastice și anulează individualitatea, ferind-o astfel de ispită și păcat. Unde morala monastică atinge limita misticismului, gestul e chiar anulat complet: individul e mut și imobil, pentru că el e cuprins de extaz. De fapt, Evul Mediu, prin diversele sale domenii spirituale, documentează o treptată renunțare la anticul gestus, în măsura în care se modifică nu numai înțelesul acestui cuvânt, ci o întreagă concepție despre trup, persoană, identitate, destin, comunitate, lumea de dincolo.

Însă odată cu această modificare de mentalitate se schimbă și peisajul intelectual al epocii, dinamica artelor, a disciplinelor filozofice ori științifice. Studiul lui Schmitt este o adevărată enciclopedie, în această privință, care reface pasionant schimbări de paradigmă mentală.

Privind gestul din punct de vedere dirijoral observăm că fiecare dirijor are personalitatea sa, cu gesturi caracteristice, cu modul său particular de a conduce, dar mișcările mâinilor trebuie să prezinte și trăsături comune tuturor dirijorilor, pentru a fi pretutindeni cunoscute și înțelese, astfel încât orice

ansamblu vocal sau instrumental să poată cânta după ele, să poată răspunde „la mâna” dirijorului. Studiile de tehnică a mâinilor sunt aceleași peste tot ca și cele de tehnică vocală și instrumentală. Omul s-a folosit brațul și mâna sa, cu care a *modelat* materia timp de secole și s-a deprins să *comunique cu ajutorul ei*. Prin sensibilitatea ce se exprimă în braț, omul crează obiecte, produce semne (scrie, desenează, comunică, operează cu semne) și acționează în felurite sensuri, lăsând în urmă amprenta sa psihică și spirituală.

Acceptând argumentația că gestul este o existență efectivă extramuzicală ce a luat ființă din extinderea proceselor ce au loc în conștiința dirijorului, dirijatul modern a desistat la preluarea tehnicii dirijatului prin intermediul unor dogme și a impus necesitatea formării, individuale, a unui anumit grad de conștiință, a pătrunderii unor legi și principii prin care se descrie modul cum se leagă părțile într-un întreg. Calea cunoașterii dirijatului contemporan se indică pe baza unui vocabular de specialitate, astfel ca fiecare dirijor să înțeleagă muzica și să se comporte gestual în conformitate cu datele ființei sale, experiența, interesul, inteligența proprie.

Gestul dirijoral a apărut dintr-o necesitate practică de conducere a ansamblurilor muzicale, dar și din aptitudinea muzicianului coordonator de a-și însuși o modalitate de realizare eficientă și corectă a partiturii. Gestul s-a dovedit capabil să întruchipeze modalitățile prin care se exprimă fluidul sonor sau discursivitatea acestuia.

În același timp, gestul dirijoral se conexează cu psihicul uman, exprimându-i comenzile, atât cele conștiente cât și cele inconștiente. Aceste realități profunde ale ființei, conștientul și inconștientul, se găsesc în toate funcțiile principale ale gestului dirijoral (*emitentă, emergență, empatie* etc.).

Știința gestului dirijoral provine dintr-o activitate de concepere și de creație individuală; ea exprimă o realitate a gândirii și simțirii dirijorului, gestul dirijoral nefiind prevăzut

de către compozitor în partitură decât (eventual) ca sistem metric, indicații de tempo, agogică, dinamică; tot ce realizează dirijorul în actul său interpretativ este o plasmuire personală, reală, străină unor intenții coregrafice sau pantomimice.

Prin gestul dirijoral se instaurează un tip de comunicare, specifică, non-verbală, care conduce la stabilirea relațiilor de colaborare între dirijorul emitent și coriștii implicați în realizarea actului sonor.

În actul tehnicii dirijorale participă, într-o apreciable măsură, și expresia feței, a privirii mai ales, trădând emoțiile, frământările interioare, determinate de conținutul și înțelegerea operelor muzicale pe care le interpretăm. De asemenea, mai iau parte unele mișcări auxiliare ale capului și trunchiului dar, singurul element cu adevărat dinamic în activitatea dirijorală rămâne totuși gestul.

Gestul trebuie să fie corect, sigur, convingător, fără ezitări, suplu, expresiv, ca și cum ar vorbi, expunând trăirile interioare ale executantului. Dirijorul nu poate vorbi în timpul unui concert și nici nu se poate plimba dintr-un loc în altul, lui nu-i rămân decât gestul și privirea, mimica feței, pozițiile corporale prin care își exprimă cu delicatețe și obiectivitate stările emoționale.

Pentru a fi generator de reacții, pentru a fi credibil și convingător în fața coriștilor, dirijorul trebuie să realizeze gesturi și expresii care să includă deopotrivă: claritatea, precizia, plasticitatea mișcărilor; eminența, emergența; empatia, fluenta, sincronicitatea; transparența la ființarea umană; impulsul revelator.

Cu toate aceste calități întruchipate într-un singur elan, dirijorul acționează - prin mișcarea gestuală esențializată - asupra conștiințelor alierilor, deschizând calea comunicării

muzicale cu ajutorul *gestului sugestiv și întruchipativ*, euristic și simbolic⁶.

Important este ca dirijorul să și placă privirii, să se desfășoare în forme artistice, acestuia cerându-i-se eleganță în mișcări ca și actorilor și baleriniilor; precum ei, dirijorul utilizează gesturile în exprimarea plastică a muzicii, adică mișcările mâinilor, mimica, mișcările mușchilor feței și pantomimica, mișcările capului numite *mijloace de bază*. Explicațiile verbale și execuțiile model utilizate în timpul repetițiilor se numesc *mijloace auxiliare sau suplimentare*.

Premergător contactului pe care îl va avea dirijorul cu ansamblul coral există un moment de pregătire a mișcărilor dirijorale, mișcări desprinse din activitatea de zi cu zi, ce fac legătura între mișcările naturale și cele dobândite prin studiul principiilor de tehnică dirijorală, în vederea coordonării triadei: intenție muzicală interioară, gest dirijoral, coordonarea răspunsului sonor coral. Această înlănțuire de mișcări dirijorale abordate înainte de tactarea pe scheme dirijorale, se numește *gimnastică pretactală*.

Un fapt notabil este ca limbajul dirijoral (alcătuit din expresii ale unui limbaj nonverbal) să dobândească o încărcătură afectivă și să vehiculeze un mesaj artistic.

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

⁶ Ioan Golcea, *Gestul cu funcționalitate de semn, în comunicarea dirijorală*, Râmnicu-Vâlcea, Editura Almarom, 2006.