

■ NICOLAE
GAFTON

Puncte de vedere referitoare la cultivarea expresiei verbo-vocale a actorului (X)*

B. Baremuri fonetice (VIII)

II. BAREMURI FONETICE INTRINSECI

Aceste baremuri servesc la testarea subiec-tului (sursă emițătoare de mesaje verbo-vocale) în ce privește *dotarea audio-perceptivă și vocală*. Ele se raportează la pragurile stabile prin baremurile fonetice extrinseci: audibilitate-perceptibilitate spectator; transmisibilitate canal de comunicație (sală); variabilități bio-psiho-socio-verbo-vocale cerute de personajele din operele aparținând unor surse emițătoare de gradul întâi (autori).

După cum se știe, expresia verbo-vocală este un rezultat al sinergiei audio-verbo-vocale, un surd sau un hipoacuzie prezentînd starea de muțenie sau, respectiv, unele perturbații ale emisiunii sonore, mai mult sau mai puțin pronunțate, în raport cu gravitatea hipoacuziei. Din păcate, în lumea teatrului se ignoră, adesea, această relație fundamentală — deci, și implicațiile majore pe care le prezintă, pentru exercitarea profesiei, dotarea audio-perceptivă; deficitul, în acest sens, este sesizat doar sub aspectul tonal, manifestarea sa negativă (atonalismul) reducîndu-se, în accepțiunea comună, la imposibilitatea de a cînta corect o melodie (așa-zisa „afonie”, denumirea greșită a atoniei).

A pune corect această problemă este imperios în primul rînd pentru selecția candidaților la arta dramatică: aceștia trebuie să satisfacă mai întîi *baremurile audio-perceptive*, și abia apoi *baremurile vocale*.

a. Baremuri audio-perceptive

Emisia verbo-vocală este rezultatul *cantitativ și calitativ* al propriului auz, orice vorbitor fiindu-și și prim ascultător, „informat și informat” (13, p. 88), prin procesul de autocaptare și integrare a sonorului emis, auzul perceptiv al sursei controlînd continuu

corectitudinea cecodărilor emițătorului său. Această reintrare în analiză a propriului mesaj constituie binecunoscutul fenomen de *feed-back*, prin care emițătorul se autoreglează.

Dacă așa se întîmplă cu omul oarecare, implicat într-un context conversațional obișnuit, actorii, în schimb, sînt învățați, deseori, să nu se asculte, ci — în mod artificial — să se „concentreze” asupra „trăirilor” lor, pînă la a uita de spectator. Este evident că astfel se încalcă o lege naturală a comunicării, în cadrul căreia interlocutorii au auzul ațîntit și asupra propriei lor vorbiri, pentru a controla, continuu, corespondența dintre ceea ce doresc să comunice și ceea ce aparatul verbo-vocal reușește să transmită partenerului. Efectele „concentrării”, confundării în sine, sînt binecunoscutele afonizări, căderi în intîmism, în șoapta imperceptibilă, ceea ce, în condițiile comunicării cotidiene, se întîlnește numai în cazurile patologice de autism, unul dintre simptomele fundamentale ale sebizo-freniei (iată, deci, pathofonie realizată în necunoștință de cauză!). (De aici nu trebuie trasă concluzia că actorul ar urma să se adreseze direct publicului, cum o face — chiar cînd nu este cazul — cabotinul, „cîrligarul” dornic de succes; ci numai că trebuie să fie mereu conștient și de convenția teatrală, care îl obligă să se facă auzit la 30 de metri, la fel de bine ca și la trei metri.)

Actorul profesionist trebuie să rezolve, instantaneu, o *triplă* autoreglare. Prima, prin *feed-back natural*, ca orice vorbitor, avînd un circuit acustic scurt (gură-ureche). A doua, printr-un *circuit intern proprioceptiv* (de la senzorii kinestezici ai organelor implicate în respirație, fonație, articulație, pronunție, prin centrul proprioceptivității, la centrul motori corticali, vocali și verbali, pentru comenzi de corecție). (Acest circuit poate funcționa independent, fără colaborarea și de controlul auditiv, la toți profesioniștii vocali la care s-au dezvoltat „scheme corporale” de emisie vocală, bazate pe sensibilizarea elementelor componente ale aparatului verbo-vocal — 15.)

* „Teatrul”, nr. 11, 12/1978; 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7—8/1979.

Și, în sfârșit, a treia, bazată pe un *feed-back* *intirziat*, datorită unui circuit acustic lung (aparăt vocal-fundul sălii-ureche).

Aceste procese de aferență inversă, continuă și triplă, impun una dintre primele condiții selecției viitorilor actori — și anume, testarea *pragurilor audio-perceptive* ale subiectului vorbitor. Vocea vorbită sau cântată-vorbită este dependentă, cantitativ și calitativ, de calitatea funcțională a propriului auz perceptiv, în asemenea măsură încât se poate spune că o voce este urâtă sau o vorbire agramată, numai pentru că auzul nu percepe frumosul sonor (consonanțele armonice) sau agramatismul (disonanțele verbale de acord); un aparat verbo-vocal bine condus prin control auditiv poate produce voce și vorbire de calitate, deficiențele sonore fiind de imputat sursei care codenză, iar nu emițătorului care *ectocodenză* ce i s-a comandat, căci „...grație acestui joc de autoasculțare, vorbitorul știe că vorbește, se poate recunoaște, poate aprecia volumul pe care este indispensabil să-l acorde, în orice moment, discursului său“ (13, p. 88).

Pe drept cuvânt, se poate spune că „...se cântă cu propriile urechi“ (13, p. 102) și, similar, că expresia verbo-vocală are calitatea auzului sursei, un scotom auditiv având ca efect un scotom vocal, căci „...vocea nu reproduce decât ceea ce urechea aude“, odată ce „...un subiect nu știe să realizeze cu certitudine decât ceea ce este capabil să controleze“ (13, p. 103).

La un subiect deficitar ca audibilitate sau perceptibilitate auditivă, deficitare vor fi și realizările în domeniul expresiei verbo-vocale, tehnica vocală superioară și realizarea de tipologii vocale — care depind de funcționarea ireproșabilă a tuturor fazelor perceptive (detectare-discriminare-identificare-interpretare) — rămânându-i inaccesibile.

De aici, o a doua concluzie, și anume că *educarea vocii și a vorbirii nu se face la nivelul aparatului verbo-vocal, ci la nivelul auzului captor-integrator*. Nu e vorba despre un produs biomecanic periferic, ci despre un proces neuro-psihic senzitiv-perceptiv și, ca o înecunare, despre un proces de educare a funcțiilor auditivă și verbo-vocală, un proces cerebral cortical extrem de complex și de anevoios, având în vedere că se petrece cu subiecți care, de cel puțin douăzeci de ani, vorbesc așa cum a vrut-o întâmplarea; în plus, nevoile vorbirii artistice impun realizarea cvadruplei corticalizări a vorbirii — în înălțime, țârie, timbru și durată (și chiar evintuplă, în canto, unde se poate pune și problema modulației volitive a vibrato-ului).

În lipsa dotării auditive corespunzătoare nici nu se poate vorbi despre educația artistică a expresiei verbo-vocale, care pretinde nu un stereotip al exprimării, propriu actorului ca ins particular, mereu același, indiferent de personaj, ci o multitudine de elaborări acustice, oferind precise informații parași extralingvistice, altele, de la rol la rol; în cazul în care incompetența vocală este evi-

dentă, „...nu metoda trebuie incriminată, ci factorii de integrare auditivă“ (13, p. 124); altfel spus, nu tehnica de educare vocală aplicată subiectului, ci selecția, făcută fără discernămint.

Trebuie precizat că se întâlnesc și cazuri în care un auz perceptiv de calitate coexistă cu o expresie verbo-vocală deficitară. Astfel de situații se datorează fie unei defecțiuni educației vocale, fie mimetismului auditiv — în mod paradoxal, auzul de calitate fiind responsabil de proasta calitate sonoră tocmai ca urmare a bunei sale plasticități, adică a capacității de a imita mediul sonor în mijlocul cărui subiectul viețuiește, și aici funcționând legea „cum aud, așa vorbesc“. Acest aspect pune în discuție, desigur, și calitatea mediului sonor familial care a condiționat educația audio-verbală a copilului, căci „...o voce răgușită a educatorului riscă să antreneze o voce răgușită la educat, numai pe motivul că auzul captorului gustă selectiv această brană verbală“ (13, p. 115). Cum educatorii sînt și profesorii de tehnică vocală, de canto, de vorbire și de actorie, se pune și problema mediului sonor pe care ei îl creează pentru auzul elevilor lor; aceasta, cu atât mai mult cu cît procesul formării profesionale este influențat și de rezonanțele afective ale admirației pentru profesor, ca om sau ca actor; de aici, mimetismul conștient — afonizarea, uazalizarea, disfonia, aplatazarea intonațională, neglijența afectată a pronunției etc. fiind „gustate“ la profesorul admirat. Prin urmare, e de gîndit și la „modelele“ pe care școala le oferă elevilor.

Pentru a demonstra valoarea informațională a testelor audio-perceptive, voi da în rezumat concluziile primei testări de acest fel, în anul universitar 1977—1978, pentru toți studenții anilor întîi (16), scopul urmărit, atunci, fiind stabilirea capacităților de detectare și discriminare a variațiilor minimale (eromatice, intensionale, tenute sau de tente) ale fonoproeminelor realizate succesiv, pe prima sau pe a doua silabă a verbului „sese“, variații percepute auditiv ca emergeme (gliseme, icterne, dureme, saturreme). Pentru acest experiment au fost folosiți stimuli sintetici verbo-vocali realizați de A. Lăzăroiu pe sintetizorul său de vorbire „Sinttrans 308“ — și anume, prin variația, la cotele-prag, a frecvențelor, intensităților, timpilor și spectrelor silabelor respective.

Rezultatele testului — considerate pe baza *criteriului instinctiv de detectare și a criteriului rațional de discriminare* — au dus la clasificări ale subiecților, în ordinea procentajelor realizate (clasificări oarecum diferite, în funcție de criteriu). Procentajul redus de perceptibilitate prin ambele criterii nu a constituit o surpriză; în schimb a fost, aproape, o surpriză să constatăm că, dacă la intrarea în școală ordinea subiecților coincidea, în linii mari, clasificării pe baza criteriului instinctiv al detecției auditiv-perceptive, după doi ani de studiu, clasificarea de la actorie

coincidea, în proporție semnificativă, celei bazate pe criteriul rațional de discriminabilitate.

PROBE

Testări pe tonuri

● *In domeniul înălțimii* : sesizarea de variații cuprinse între 8 și 50 de cenți (2—12,5 Hz) ; extremele : 1,2 cenți/0,3 Hz — 200 cenți/50 Hz (un semiton temperat = 100 de cenți ; octava, 1.200). „Pentru frecvențele medii, mărirea pragului rămâne aproape nemodificată, fiind posibilă diferențierea frecvenței la un interval de aproximativ 3 Hz” — (17). În timp ce pentru frecvențele grave și acute sensibilitatea auzului este mai scăzută, pragurile ridicându-se de câteva ori, odată cu creșterea timpului de reacție (—10 milisekunde la frecvențele medii).

● *In domeniul tăriei* : între 100 și 10.000 Hz, pragul de diferențiere este de 1 dB (.....o persoană percepe schimbarea tăriei sunetului atunci când nivelul intensității sonore a variat cu aproximativ 1 dB, dacă acest nivel este mai mare de 30 dB, și cu 2—3 dB, dacă nivelul intensităților sonore este mai mic de 30 dB (7, p. 302).

● *In domeniul duratei* : există o constantă de timp auditiv, cu o valoare de 50 ms. „.....Se poate recunoaște, în unele cazuri, timbrul unui sunet care nu durează decât 10 ms., cu condiția ca el să fie urmat de o tăcere de cel puțin 40 ms., care permite urechii să reconstituie timbrul plecând de la fragmentul acustic care i-a fost furnizat” — (18) : „constanta de timp auditiv” a recunoașterii timbrului este, în total, egală cu „constanta de integrare”, 50 ms.)

Testări pe sonor complex

● *In domeniul timbrului* : schimbările formei unei sonore complexe — fie din punct de vedere al frecvențelor componente, armonice sau nearmonice, fie prin variația intensității acestora — sînt sesizate ca variații timbrale caracterizabile prin timbrul fonematic și prin timbrul fonetic. *Caracterizarea fonematică* (în cazul percepției vorbirii) are ca praguri *indicii de perceptibilitate ai sonei și consonelor* (19) specifici fiecărei limbi și care își au sursa fizică în modul în care sînt repartizate în unda sonoră *frecvențele formantice și tranzițiile consoane-sonoane*. *Determinarea fonetică* are ca praguri *indicii de perceptibilitate ai fonelor*, specifici stărilor bio-psiho-sociale (și patologice), și care își au sursa fizică (acustică) în modul în care este tratată unda sonoră în conductul faringo-buco-labial, prin *ventrări, filtrări, saturări*, sesizate perceptiv ca tip de *metalizare, culoare, luminozitate*.

Testări prozodo-sunematice

● *In domeniul emergențelor* : schimbări succesive, la cotele-prag, de fonoproeminene (cromatic, intensionale, tenute sau de tente), pe prima sau pe a doua silabă a unui verbe sintetic. Calcularea procentului de perceptibilitate globală (criteriul instinctiv de detectare) și ca glisoune, ieteme, dureme, saturare (criteriul rațional de discriminare).

● *In domeniul melodemelor* : schimbări succesive de contururi fonomelismatice, prin treptele minime ale cotelor-prag de frecvență (enumări sintetice) ; de testat valoarea pragurilor corespunzătoare unei schimbări de semnificație lingvistică sau/și paralingvistică.

Testări ale indicilor și simptomelor

● Testarea valorilor obiective-prag ale diferențelor de filtrare, saturare sau ventrare care îi asigură unui vocec o anumită semnificație de indice bio-psiho-social sau de simptom (discriminarea : etno-krinco-krasio-socio-afecto-etno-patho-porto-bio-instinctofonelor).

Audiograme prin baleiaj

● Audiometriile curente, realizate din octavă în octavă, sînt insuficiente pentru testarea auzului unui prezumtiv vorbitor de performanță, deoarece, de exemplu, o testare la 2 KHz și alta la 4 KHz lasă neinvestigată tocmai zona importantă a discriminabilității consonelor și a penetranței și culorilor acute (ventrarea și, respectiv, filtrarea trece-sus). Or, este posibil ca la octavele respective, auzul să se prezinte normal, dar să existe un scotom în jurul a 2,5—3,5 KHz, care să compromită perceperea vorbirii ; nerealizându-se discriminabilitatea consonică, verbele subiectului se va reduce la o sonenizare ininteligibilă ca mesaj ; totodată, devine imposibilă și producerea vocii de performanță, deoarece nu se realizează, mai întîi mental, penetranța, calitate a vocii strict necesară profesiei de artist liric sau dramatic.

b. Baremuri vocale

Emițătorul verbo-vocal al actorului — calitatea sa biomecanică și calitatea produsului său acustic — este apreciat în raport cu exigențele vocii vorbite și vocii cîntate-vorbite de performanță (20) — (calitativ, în raport cu parametrii para- și extralingvisticii și, respectiv, cantitativ, cu parametrii frecvență, intensitate, timp, spectru, vibrato și neoboseală). Din punct de vedere fonetic, această apreciere se corelează cu cerințele baremurilor extrinseci (text, sală, audibilitate-perceptibilitate spectator) ; aceasta înseamnă că vocea vorbită sau cîntată este analizată nu numai în sine, ci și în funcție de cerințe obiective ; de asemenea, firește, și în raport cu determinări intrinseci sursei — audibilitatea și perceptibilitatea. Numai așa, aprecierea produsului verbo-vocal poate fi corectă, deoarece :

● Sursa verbo-vocală trebuie să fie aptă să codeze în mesajul său sonor informațiile cuprinse în textul (mesajul) unei opere, și anume tinzind către parametri ideali pe care autorul îi pretinde, mai mult sau mai puțin explicit; parametri cărora actorul — ca sursă de gradul doi — trebuie să li se conformeze, pentru a nu mutila sau denatura mesajul original prin false codări (datorate fie neînțelegerii textului, fie nesocotirii armonicii lui de totalitate, fie incapacității fizice de ectocodare). (*Rolul baremului-text.*)

● Emițătorul verbo-vocal este dependent de starea acustică a sălii în care emite semnalele. sală (canal de comunicație) al cărei spațiu vocea trebuie să-l străbată, ajungând, cu cât mai puține pierderi informaționale, la urechea celui mai îndepărtat auditor. Or, pentru aceasta, actorul trebuie să fie dotat cu un organ emițător în măsură să facă față condițiilor de acustică ale sălii unde se produce. (*Rolul baremurilor-sală.*)

● Produsul emițătorului verbo-vocal al actorului este dependent de starea morfo-funcțională a aparatului audio-perceptiv al spectatorului mediu, otologie normală, situație obiectivă la care actorul trebuie să se adapteze. (*Rolul baremurilor audibilitate-perceptibilitate spectator.*)

● Produsul emițătorului verbo-vocal al actorului, ca, dealtfel, al oricărui vorbitor, este dependent de propriul auz, a cărui calitate nu poate fi depășită sonor, conform principiului că „vocea emite ceea ce auzul aude și ascultă”. (*Rolul baremurilor audibilitate-perceptibilitate intrinseci.*)

Iată, deci, că vocea nu este nimic altceva decât un simplu instrument, iar nu un scop în sine — și, tocmai acest lucru, cei lipsiți de voce nu îl înțeleg —, un instrument care trebuie să poată executa, oricând, ceea ce i se cere.

Pentru a satisface, însă, baremurile text, sală, audibilitate-perceptibilitate spectator, trebuie satisfăcute, corespunzător, următoarele baremuri vocale :

● *ambitus* : vocile bărbătești — o octavă, pentru selecție și două octave, pentru actorii profesioniști ; vocile feminine — o evintă în registrul întâi/monofazat (sol 2/195 Hz — mi 3/326 Hz), pentru selecție, și o decimă în registrul întâi/monofazat (mi 2, fa 2/163, 172 Hz — la 3, si 3/440, 480 Hz), pentru acțiunile profesioniste ;

● pentru profesioniști, rezolvarea „pasajului vocal” (în zona re 3 — mi 3/270, 326 Hz pentru toate vocile în registrul monofazat), prin procedee tehnice de „acoperire” a vocii, cu schimbare de spectru („înroșire”, prin procedeele balansării tiroidului) și fără schimbare de spectru (prin procedeele basculării cricoidului) ;

● *dinamică* : la selecție, minimum 50 dB (vorbire psalmodiată la 70 dB) ; la profesio-

niști, 60 dB pentru vocile feminine (psalmodiere la 80 dB) și 70—80 dB pentru vocile bărbătești (psalmodiere la 90—100 dB) ;

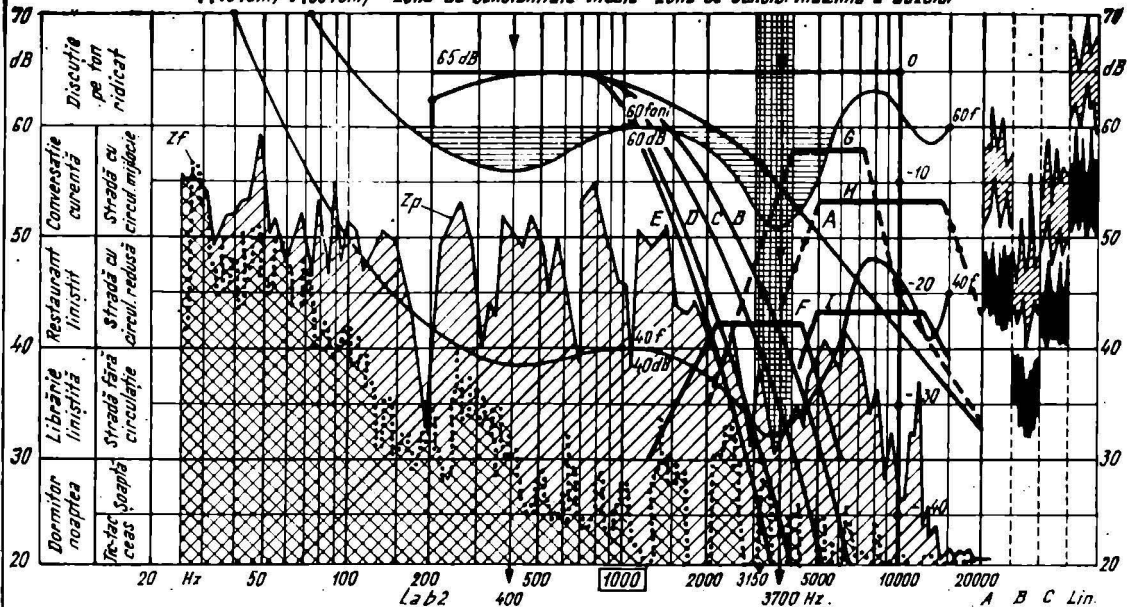
● *spectre* : la selecție, amortizare cu maximum — 12 dB pe octavă ; la profesioniști, amortizare cu — 6 dB pe octavă, ceea ce echivalează cu existența penetranței ;

OBSERVAȚIE. Începând cu anul universitar 1977—1978, am introdus, după examenul de admitere (?), metoda înregistrării vocilor și analiza fonometrică, concomitent, globală și spectrală (21). (Aparate : bateria Brüel & Kjaer : fonometru 2203, filtru de 1/3 de octavă 1615, înregistrator de nivel 2305.)

Analizele spectrale, prin care am urmărit și detectarea componentelor armonice în zona penetranței (3.700 Hz), au relevat voci cu o pantă de amortizare mai mare decât — 18 dB pe octavă, pantă denumită, elegant, a vocilor „inosemfnificative” (22) ; am clasificat ca voci subnormale toate acele voci care au prezentat pante pînă la — 21 dB pe octavă și chiar mai abrupte (căderi de 40—45 dB de la intensitatea globală la intensitatea zonei penetranței). Această analiză obiectivă a demonstrat că sînt admiși în școală, la actorie, candidați cu voci subnormale (și chiar anormale — cazul subiecților cu noduli pe coardă).

Este lesne de înțeles ce sorți de a dobîndi o voce de performanță, sau măcar normală, are un astfel de subiect, dacă mai este și deficitar auditiv ; totodată, cu ce handicap este obligat profesorul de tehnică vocală să-și înceapă munca ; înainte de a educa o voce, el trebuie să reeduce organe fonatorii hipotone, atrofiate. (Vom publica, poate, rezultatele acestor eforturi, din păcate, nu întotdeauna pozitive, mai ales cînd profesorii nu sînt de specialitate.)

În schema de la p. 38 sînt prezentate *curbele-etalon ale repartiției spectrale a semnalelor vocii vorbite și cîntate*, curbe rezultate în urma analizelor și măsurărilor acustice întreprinse pe un lot mare de vorbitori, profesioniști și neprofesioniști vocali, pe mostre vocale cîntate și vorbite (primele rezultate au fost publicate în revista „Teatrul” în 1971 — (20)) ; la unii subiecți, testarea s-a efectuat pe un corpus de enunțuri prin ale căror verbe se epuizau toate combinațiile posibile între elementele discrete ale limbii române vorbite (sone, consoane, consoane) — (23) ; concomitent, au fost realizate modelarea unor tipuri diferite de voci, pe sintetizorul de vorbire „Sintrans 308” (24) și verificarea corectitudinii curbelor cu ajutorul filtrului multifuncțional pentru corectarea dinamică a spectrului vocii umane („Cordinvox”) — (22). În aceeași schemă mai sînt indicate : două curbe de *nivele egale de tărie* — din care reies zonele de sensibilitate medie și maximă ale auzului ; o curbă a intensității sonore a *zgomotului de fond* al sălii Teatrului Național din București ; și o



T(40 de foni), T(60 de foni) - curbe (FLETCHER-MUNSON) ale unor NIVELE EGALE DE TĂRIE (=senzații auditive izosunice corespunzătoare unor intensități sonore variate).

... Zf= curba intensității sonore a ZGOMOTULUI DE FOND al SĂLI TEATRULUI NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI.

- Zp= curba intensității sonore a zgomotului de pași (o persoană) în decorul pentru piesa „DANTON”.

Lin., A, B, C = maximele și minimele de intensități sonore ale zgomotului de fond și ale pașilor;

(analize globale: lineară și prin rețelele de ponderare A, B, C).

(Analizele au fost realizate cu aparatul BRUEL & KJAER; 7-XI-1977 - N. Gafion și A. Redes).

Curba A - repartiția spectrală a unui sonor specific vocii de performanță peste care s-a suprapus pronunția sonemului sonic [ă]; frecv. fundam. 200 Hz; intensit. globală - reprezentată grafic prin corecție - 65 dB; amortizare cu -8 dB pînă la frecv. de 3150 Hz (una dintre frecv. centrale ale filtrului de treime de octavă B. & K. 1615, cu o lărgime a benzii de trecere de 730 Hz); pînă la 3700 Hz amortizare de -12 dB. Subiect - N.G.

Curbele B și C - repartiția spectrală în cazul unor voci normale, obișnuite; panta de amortizare, în raport cu aceeași intensitate (etalon grafic) și cu același sonem [ă], este de -20 dB și, respectiv, în jurul valorii de -26 dB (la 3700 Hz amortizări de -24 dB și, respectiv, de -31 dB). Subiecți: în primul caz 4 studenți admisi în anul universitar 1977-1978 și un cadru de predare la disciplinele de tehnică vocală și canto; în cazul al doilea 8 candidați admiși în aceeași serie.

Curbele D și E - repartiția spectrală în cazul unor voci lipsite de calitate (hipotonie avansată a coardelor vocale și defenționare articulatorie) panta de amortizare -35 dB (6 subiecți) și -40 dB (4 subiecți, toți din aceeași serie).

Curbele FG-HI - repartiția spectrală a zgomotului de fricțiune specific siflantei [s] și, respectiv, suierătoarei [s]. F și I - în cazul vocii vorbite de performanță, caracterizată prin defenționare conasonică; G și H - în cazul pronunției tensionate conasonic-procedeu specific pentru vocile lipsite de calitate, hipotonie.

Observații. Este de remarcă faptul că numai vocea de performanță (curba A) profită în mod rațional de avantajul zonei de sensibilitate maximă a auzului asigurând transmisibilitatea, audibilitatea și perceptibilitatea mesajelor, în timp ce celelalte tipuri de voci (v. în special cele reprezentate prin curbele D și E), sînt pasibile de mascare prin zgomotul de fond și alte zgomote întîmplătoare. Deasemenea trebuie remarcat și faptul că fricțiunea sibilantelor în zona de 3-6 KHz este - în vorbirea normală, curentă - peste intensitatea vocală a tranșelor curbelor BCDE - cu 15 pînă la 30 dB - în timp ce curba A - în zona respectivă - se află cu 15-5 dB deasupra sibilantelor specifice vocii vorbite de performanță.

curbă a zgomotului de pași pe scena aceleiași săli. De observat, corespondența dintre zona sensibilității maxime a auzului - 3.700 Hz - și penetranța vocii, pe care o realizează numai vocile cu repartiția spectrală conformă curbelor de tip A. Compararea acestor curbe demonstrează că importanța pentru transmisibilitate și audibilitate nu este intensitatea glo-

bală a sonetului verbo-vocal, ci repartiția sa spectrală în anumite benzi de frecvență pentru care auzul prezintă o selectivitate crescută. (Conductul auditiv extern al urechii umane, prin funcția sa de cutie de rezonanță - cu frecvența proprie în jur de 3.400-3.700 Hz - ridică intensitatea sonorului cuprins în banda de frecvență 2-5 KHz - (25)).

Spectrul este structura acustică de bază, prin intermediul căreia se realizează nu numai penetranța (portofonul), calitatea principală a unei voci de performanță, ci și toate fondele caracterizatoare pentru nuclele conținuturi bio-psiho-sociale (și patologice): kri-neo-krasio socio-afecto-etho-patho-idio-etno-bio-instinctofonle.

La selecție, candidaților li se cere doar să prezinte o stare vocală acustic normală (o amortizare a armonicelor cu o pantă de -12 dB pe octavă), ceea ce echivalează cu un comportament glotic prezentind o tensionare normală a coardelor vocale (amortizările mai mari de -12 dB pe octavă fiind dovada unei hipotonii, cu atât mai mare cu cât amortizarea crește, mergând pînă la afonie); în schimb, *profesioniștii vocali* trebuie să facă față baremurilor fonice spectrale care testează capacitatea de a realiza tehnic: *filtrări* (trece-bandă, scoate-bandă, trece-jos, trece-sus); *saturări, nesaturări, suprasaturări*; *ventrări variate, vibratură* diferite. Aceste efecte acustice, realizate pur tehnic vocal, se reiau pe testele para- și extralingvistice (vezi baremurile-text).

e. Alte baremuri-test

Mai există o întreagă serie de teste pentru verificarea profesionalității (sau de selecție): *baremuri de ortofonemie* (pronunția, ca act fiziologic; deficiențe organice și funcționale); *baremuri ortofonice* (testarea funcției vocale pe suprasarcini de efort corporal: alergare, sprijin în brațe, ridicare de greutăți); *efectul Kaiser* (tipurile de atac vocal); *comenzi vocale neo-corticale, rinencefalice, subcortice* (decuplarea aparatului expiro-fonator de contractia brațelor); izolarea pronunției de contractia musculaturii labio-faciale; izolarea articulației, în efort vocal, de musculatura gâtului); *teste biofuncționale* (*electrocardiogram* pe efort vocal; *electroencefalogram* pe efort vocal; *electromiografii* pe efort vocal — pentru musculatura respiratorie și facială; *spirometrii* pe efort vocal).



În seria de articole dedicate expresiei verbo-vocale a actorului, am încercat să prezint conținuturile bio-psiho-sociale (și patologice), para- și extralingvistice, cărora vocea le servește ca suport, considerînd de la sine înțeles că, și în teatru, ele pot fi exprimate numai prin intermediul formelor sonore vocale. Dar ești nu știința și tehnica — sau măcar „instinctul” necesar — pentru astfel de simula-re?

De asemenea, am încercat să schitez angrenajul în care actorul este prins, în cadrul *sistemului de comunicație teatru*, și condiționările pe care acesta i le impune.

Din păcate, de la Eminescu și pînă astăzi, rămîne valabilă observația: „...Venim acum la jocul actorilor. Imbrăcămintele îngrijită, un joc de scenă corect, o grimasă destul de caracteristică, sînt lucruri ce le-am lăudat întotdeauna la actorii noștri, cărora nu le-am disputat niciodată talentul. Dar ceea ce constatăm cu părere de rău este că, afară de doi-trei, ceilalți au știu a vorbi” (26).

Îmbunătățirea situației impune schimbarea radicală nu numai a modului în care se face selecția viitorilor actori, ci și a învățămîntului verbo-vocal, ca atare. Aceasta implică adoptarea unei noi programe analitice și a unui nou plan de învățămînt. Selecția candidaților la arta dramatică, pregătirea studenților-actori, precum și perfecționarea actorilor profesioniști — în domeniul de specialitate în discuție — ar urma să se sprijine pe testări în cadrul unui laborator de verbo-fonetologie, aplicîndu-se baremurile medicale (funcționale) și baremurile fonetice și notîndu-se rezultatele pe baza criteriilor docimologice.

Înainte de a propune un proiect de programă analitică și de plan de învățămînt, consider, însă, că în fața celor ce decid asupra acestei probleme ori participă, într-un fel sau altul, la formarea actorului, se pune chestiunea opțiunii de principiu, în ce privește orientarea științifică a învățămîntului de actorie. Aceasta, deoarece constat că *rigorile selecției* obiective sînt tot mai mult eludate, iar în ce privește *pregătirea*, empirismul cîștigă teren. Ca să încep cu prima verigă a lanțului, Policlinica studentescă, cea dintîi îndrituită să vegheze la respectarea baremurilor medicale stabilite de Ministerul Sănătății prin Ordinul nr. 182 din mai 1975 (vezi și „Teatrul”, nr. 12/1978), eliberează adeverințe de înscriere la concursul de admitere la arta dramatică unor candidați disfonici, cu defecte organice de pronunție, la anul acesta, chiar unui tînăr cu... un ochi de sticlă (!).

Pe linia diminuării ponderii criteriului obiectiv, încă un fapt: de ani de zile, se practica sistemul ca prima etapă a concursului de admitere, eliminătorie, să fie consacrată testării aptitudinilor (vocale, auditive, de mișcare și plastică corporală, psihice); anul acesta, în mod arbitrar, ordinea probelor a fost inversată; în prima etapă, pe baza recitării unor poezii, examinătorii au avut de apreciat... „talentul artistic”. Ar fi amuzant de auzit ce-ar zice un specialist în psiholo-

gia artei interpretative, dacă i-ar cădea în mână caracterizările subiective, impresioniste, labile, din foile de concurs... Oricum, rezultatul a fost că unii dintre cei notați cu calificativul „admis” erau lipsiți de unele aptitudini elementare.

Aceleași examene de admitere la actorie prilejuiesc trecerea în revistă — în sine, foarte interesantă, ca fenomen de propagare a rutinei — a produselor așa-ziselor „școli pregătitoare”. Trei dintre aceste „școli” mi se par caracteristice, pentru că reflectă tendințe care provin din teatru, unde se voiau, nu de mult, inoitoare: „fuga pe cuvânt” (legarea elementelor enunțurilor și a enunțurilor înseși, prin abolirea punctuației și a intonației logice, cu scopul de a conferi exprimării verbo-vocale un aer de „modernitate”, printr-o cursivitate plată, monotonă, a rostirii, în genul: „și abia plecă bătrînul ce mai freamăt ce mai zburcînea codrul...” etc., etc.); așa-zisa „gîndire expresivă” (fărănițarea expresiei prin mari pauze — evident... „expresive” — separarea determinantului de determinat, a conjuncțiilor de ce „înjugă” — cum se spunea în vechime —, a prepozițiilor de părțile pe care le leagă: „Și... abia... plecă... bătrînul...” etc.); în sfîrșit, răstălmăcirea tendențioasă a semnificațiilor printr-o punctuație contrară celei indicate de autor, în stilul consacrat al gîg-ului verbal (mi-sa fost dat să aud: „L-am citit pe Marx... nu l-am înțeles... Pe Bergson?! ...Ce frumos!”, cînd textul avea, evident, punctuația „L-am citit pe Marx. Nu l-am înțeles pe Bergson. Ce...”). Cu asemenea *agramatismes sintactice* — denaturări flagrante ale sensului și mutilări de semnificații — considerate „artistice”, se obține, de multe ori, cîștig de cauză în fața unor profesori ai Institutului, care gustă acest tip de aberații ca pe o manifestare a originalității, uitînd sau chiar negînd că gramatica limbii române

și respectul față de semnificațiile textului sînt lege și pentru artistul dramatic; din păcate, unele dintre aceste agramatismes sintactice își au originea chiar în Institut, unde, sî recunoaștem, curentul de opinie acționează astfel încît stimulează pseudooriginalitatea, răsfațurile cabotane de mică vedetă, manierizarea pretimpurie, fiind mai puțin favorabil profesionalismului riguros, exercițiului modest, antrenamentului tenace. E de prisos să mi demonstrez cît de noșivă este această mentalitate, care pervertește din pornire un material uman încă modelabil, atrăgîndu-i pe viitorii actori în sfera de influență a diletanțismului cu protenții, din care se recrutează ratații.

În ceea ce mă privește, atenția îmi este ațintită asupra împetuoscii dezvoltări a activității de amatori, în cadrul Festivalului „Cîntarea României”. Cu scăderile inerente începutului, aci s-a impus, la formarea ansamblurilor, selecția naturală a bunului-simț, căci românul, neperversit de veleitarism artistic, nu joacă la horă dacă e șchiop, nu cîntă la șezătoare dacă n-are voce sau întonează fals — pentru că „l-ar ride satul”. E un termen de comparație și, totodată, o ocazie de a așeza lucrurile în adevărata lor lumină: dacă Institutul de teatru va continua să se îndepărteze de ceea ce ar trebui să fie obiectivul său principal — pregătirea profesionistă, pentru teatru, și în domeniul expresiei verbo-vocale a limbii române — acest proces va avea loc, probabil, în alt cadru, al caselor de cultură, al teatrelor populare... Și, nu va fi de plin o instituție închistată în conservatorism și diletanțism, care se stinge din lipsă de combustie spirituală și profesională, atîta timp cît împrejur ard lumini reale, vii, de cultură și artă.

BIBLIOGRAFIE *

1. *Eliade, P.*, „Ce este literatura?”, 1978, nota 20, pp. 85—86 (reeditare a vol. din 1903).
2. *Gașton, N.*, Metodologia procesului interpretativ vocal”. („Raportul dintre interpretul vocal și opera de artă”). „Teatrul”, 1972, nr. 3, pp. 54—56.
3. *Leonhard, K.*, „Personalități accentuate în viață și în literatură”, 1972, p. 17.
4. *Kreindler, A.*, „Dinamica proceselor cerebrale”, 1967.
5. *Căpîlneanu, I.*, „Inteligență, creativitate”, 1978, pp. 117—118.

* Primele 14 poziții se referă la capitolul anterior — „Teatrul”, nr. 7—8/1979.

6. *Rădulescu, M.*, „Shakespeare — un psiholog modern”, 1979.
7. *Bădărău, E.* și *Grunăzescu, M.*, „Bazele acusticii moderne”, 1961, pp. 355—365.
8. *Gașton, N.* și *Redes, Alex.*, „Fonometria globală și spectrale în sala Teatrului Național” (7 noiembrie 1977); (mss).
9. *Ricci, M.* și *Ricci, T.*, „Introducere în acustica arhitecturală”, 1974, p. 53.
10. *Berindei, L.* și colab., „Captarea”, 1974, p. 24.
11. *Kreindler, A.* și *Fradis, A.*, „Afazia”, 1970, p. 223.
12. *Popescu-Năveanu, P.*, „Curs de psihologie generală”, 1976, vol. I, pp. 300—318, „Legile specifice percepției”.
13. *Tomatis, A.*, „L'oreille et le langage”, 1963.

14. Costermans, J., „L'intelligibilité du langage dans diverses bandes de bruit blanc“, în „Journal de Psychologie“, 2, april-jun, 1964, pp. 157—172.
15. Husson, R., „Physiologie de la phonation“, 1962, pp. 259—267.
16. Gafton, N. și Lăzăroiu, A., „Teste de perceptibilitate a «accentului» în limba română (pe mostre sintetice). Există și un «accent» de spectru?“ (mss. 1977—1979).
17. Popescu-Neveanu, P. și Golu, M. I., „Sensibilitatea“, 1970, p. 154.
18. Winkel, F., „Vues nouvelles sur le monde des sons“, 1960, § 5.
19. Delattre, P., „Les indices acoustiques de la parole“, în „Phonetica“, 2/1—2, 102—118 (1958) și 2/3—4, 226—251 (1958).
20. Gafton, N., „Vorbire curentă și vorbire de performanță“, „Teatrul“, 1971, nr. 6, pp. 33—48; „Vocea de performanță“, „Teatrul“, 1972, nr. 4, pp. 48—55.
21. Gafton, N. și Redey, Alex., „Fonometria globală și spectrale ale vocilor unor studenți la arta dramatică“, 1977 (mss.)
22. Lăzăroiu, A., „O aplicație a tranzistoarelor cu efect de câmp de tip MOS (MOS-FET) în audiofrecvență — corectoare automate“, în „Electrotehnică-Electronică și Automatică“, an 22, nr. 1, martie 1978, p. 8.
23. Gafton, N., Redey, Alex., și Lăzăroiu, A., „Intensitatea, spectrul și perceptibilitatea vocalelor și consoanelor limbii române“. Comunicare acceptată la „Ninth International Congress on Acoustics“, Madrid, Spania, 1977.
24. Lăzăroiu, A., „Construcția sintetizoarelor de vorbire la Centrul de cercetări fonetice și dialectale ale Academiei R. S. România“, în „Progresele științei“, vol. VIII, nr. 6, 1971, pp. 285—289 și „Synthétiseur de parole destiné aux recherches en phonétique“, în „Revue Roumaine de Linguistique“, XVIII, nr. 6, 1973, pp. 551—564.
25. Fabre, R., Rougier, G., Physiologie Médicale, 1961; Buch, T., Fulton, J., Fiziologie medicală și biofizică ed. 18, 1963.
26. Eminescu, M., „Intonația pe scenă“, „Eminescu — Articole și traduceri“, ed. critică de Aurelia Rusu, 1974, p. 194.

Sunet și lumină

„Culorile iubirii“

Vizitatorii Cișmigiuului au avut ocazia să asiste în fiecare seară a acestei veri la desfășurarea unui spectacol „son et lumière“ într-un cadru intim. (Spun „intim“, gândindu-mă la câteva celebre reprezentații de acest gen ce au avut loc în decorul piramidelor, în acela al palatului papilor de la Avignon etc.; comparată cu ele, rotonda, cu busturi din Cișmigiu pare modestă. Ea dă, însă, o măsură a spiritualității noastre,

care preferă monumentalismului sentimentul duratei.)

Este vorba de o selecție (întreprinsă cu har și aplicație, ca și textul de legătură, de altfel, de către Traian Duiță) de fragmente în versuri și proză, legate printr-un același sentiment al iubirii de țară, aparținând scriitorilor care patronază Rotonda. Ele sînt puse în valoare de câteva binecunoscute voci, ale actorilor de la Teatrul Mic. Cu mijloace modeste

(un proiector, un magnetofon, câteva diapozitive și câteva boxe de amplificare) a fost creată o atmosferă cîteodată surprinzătoare, printre hoscetele parcului; trebuie spus, însă, că modul de organizare a componentelor spectacolului n-a reușit să evite o oarecare monotonie. Făcînd împreună cu spectatorii un tur al Rotondei, raza proiectorului servește parcă unui vernisaj — și mai puțin unei inițiativă teatrale. Ar fi fost de preferat, poate, ca regișorul să acorde o mai mare atenție configurării unui dialog cu opera scriitorilor, în ideea că, într-adevăr, ei sînt contemporanii noștri.

Dan Weil