

OBSERVAȚII CRITICE LA METODELE DE EDUCARE A VORBIRII ȘI CÎNTULUI

Prezentarea metodei Gafton de tehnică a emisiunii vocale

În prima parte a acestei comunicări vor fi expuse principiile tuturor „metodelor de educare a vocii cîntate” și procedeele celor mai importante dintre ele, urmînd sistematizarea lor în cele cinci mari clase, în care, pentru prima dată, au fost încadrate de savantul francez Raoul Husson (1960)¹,

contribuția originală fiind cuprinsă în paragrafele de „observații critice” pe care le inserez după prezentarea fiecărei clase de metode,

pentru ca, în partea a doua a comunicării, să îmi expun propria metodă de tehnică a emisiunii vocale, arătînd principiile pedagogice care îi stau la bază, etapele pe parcursul cărora se realizează, și indicînd, pe scurt, procedeele prin care se pune în aplicare,

în încheiere, subliniind prin ce se deosebește această metodă de oricare alta, și exemplificînd prin rezultatele la care l-a condus metoda pe unul dintre subiecți.

Mai înainte de a intra însă în fondul comunicării este cazul să precizez că *metodele de educare vocală* sistematizate de Husson, cu referire la „vocea cîntată”, sînt perfect aplicabile, — și practic se și aplică, sub diferite forme —, în educarea vocii vorbite, de unde interesul nemijlocit pe care trebuie să ni-l solicite prezentarea și analizarea lor.

Faptul că aceste metode se referă numai la „educarea vocii cîntate” își are originea în concepția că numai cîntul ar reprezenta o „conduită fonatoare corticalizată”, în care subiectul integrează prin cortexul său auditiv frecvențele recurențiale emițînd sunete de înălțime dorită², în timp ce vorbirea s-ar manifesta ca o „conduită fonatoare necorticalizată”, fluctuînd „după placul stimulilor diverși, mai ales afectivi”³.

În „cuvîntul înainte” la traducerea lucrării „La voix chantée” de Raoul Husson, am demonstrat însă pe scurt⁴ că vorbirea de teatru trebuie și poate să se prezinte de asemenea ca o „conduită fonatoare corticalizată”, artistul dramatic fiind obligat, pentru a ajunge la un grad superior de profesionalitate, să facă față aceluiași mari exigențe vocale ca și artistul liric, exigențe excesive de frecvență, de intensitate, de timbru și de neoboseală, impuse de textele dramatice și de spațiile în care acestea trebuie să se materializeze sonor.

Or, pentru a satisface aceste mari exigențe vocale, trebuie făcut *saltul calitativ de la vorbirea curentă la vorbirea de performanță*, salt reprezentînd fiziologic trecerea de la o conduită fonatoare necorticalizată la o conduită fonatoare corticalizată.

Asimilarea vorbirii de performanță cu cîntul vocal de performanță reprezintă un fundamental ajutor teoretic și practic în sprijinul vorbirii de teatru, căreia, astfel, i se oferă nebanuite posibilități de dezvoltare, strict necesare satisfacerii plene a marilor exigențe vocale intrinsece și extrinsece care i se impun⁵.

În ceea ce privește aprecierea valorii tehnicilor vocale, Husson a folosit *criteriul impedanțelor reîntoarse pe laringe*, dovedit a fi singurul capabil să dea cont în totală măsură de buna sau reaua funcționare a efectorului laringian, valoarea sa fiind totodată o oglindă fidelă a randamentelor vocale.

Ceea ce se poate obiecta analizei metodelor de educare vocală, făcută pe baza acestui criteriu, este că urmărind numai aspectul fiziologic și randamentul acustic, se ajunge la a egaliza între ele unele metode total diferite, ținînd cont numai dacă realizează sau nu, în final, tehnici vocale cu valori apropiate de impedanță reîntoarsă.

¹ Husson, R. : *La voix chantée*. 1960, pp. 145—185.

², ³ Husson, R. : *La voix chantée*. 1960, p. 143 ; *Vocea cîntată*. 1968, p. 185.

⁴ Gafton, N. : „Cuvînt înainte” la „Vocea cîntată” de R. Husson, 1968, pp. 12—13.

⁵ Gafton, N. : *Asimilarea vorbirii de performanță cu cîntul vocal de performanță*.

Acest criteriu este desigur necesar și indispensabil pentru aprecierea fiziologică și acustică a unei tehnici vocale, dar el nu este și suficient.

Pentru ierarhizarea completă a metodelor de educare vocală am introdus criteriile artistic și pedagogic, de apreciere suplimentară.

Criteriul artistic constă în :

posibilitatea de a vorbi și cânta, la voință, cu orice tehnică vocală (cu slabă, mare sau excesivă impedanță reîntoarsă), în funcție de cerințele logice și expresive ale textului dramatic, avînd capacitatea de a reveni în orice moment la tehnica vocală de bază, fără a fi pus între timp aparatul fonator în pericol (posibilitate pe care nu orice metodă o poate asigura).

Criteriul pedagogic se referă la :

a) un timp cit mai redus de studiu, pe parcursul căruia să se ajungă la tipul de tehnică vocală cu mare impedanță reîntoarsă pe laringe (unor metode trebuindu-le 2 ani, iar altora 3 sau 4 pentru a ajunge la același rezultat) ;

b) o cunoaștere și o conducere conștientă a actului fonator de performanță prin stăpînirea tuturor acțiunilor ce îl pot influența, în raport cu acestea variînd gradul de profesionalitate al viitorului artist (cunoaștere și conducere conștientă pe care nu orice metodă le poate asigura) ;

c) obligativitatea metodei de a cuprinde procedee corespunzătoare tuturor momentelor evoluției vocale (obligativitate la care imensa majoritate a metodelor de educare vocală nu fac față, multe dintre ele fiind impropriu înuși începutului de studiu (!), de exemplu : cazul metodelor folosind căutarea sensibilităților interne de origine fonatoare, care se pot aplica numai asupra unor voci deja educate prin vreo altă metodă).

În prima parte voi prezenta :

— *Marile metode de educare a vocii cîntate*, o expunere succintă a sistematizării lui Husson, reieșită în urma analizării a tot ceea ce pedagogia vocală a dat ca mai deosebit în decursul a peste o sută de ani, sistematizare care împarte metodele de educare a vocii în cinci mari clase, după natura procedeelelor puse în lucru.

Este de precizat că majoritatea acestor procedee le-am cunoscut și nemijlocit, din practica unor profesori de cînt și de vorbire, care, aducîndu-și contribuția personală, s-au încadrat totuși destul de precis într-o clasă sau alta de metode.

I. — METODELE FOLOSIND O ACȚIUNE DIRECTĂ ASUPRA ACTIVITĂȚILOR ȘI ATITUDINILOR MUSCULARE ⁶

În cadrul acestei clase de metode, Husson acordă o atenție deosebită, în primul rînd, procedeelelor acționînd direct asupra poziției laringelui, subliniînd că *toate vocile necultivate și toate vocile vorbite* (999%) prezintă o tehnică cu impedanță reîntoarsă pe laringe slabă sau foarte slabă ⁷, datorită ridicării rapide a faringelui pe măsură ce înălțimea sunetului crește, fapt ce face ca astfel de voci să fie impropriu realizării de mari performanțe vocale, arătînd în continuare cum toate marile metode de educare „destinate a forma mari și puternice voci de teatru au avut ca preocupare esențială, — dacă nu cuasi-exclusivă —, realizarea progresivă și stabilizarea pozițiilor laringiene joase, în toată măsura permisă de configurația anatomică a subiectului” ⁸.

Ca metode principale, folosind acest principiu, sînt date ca exemplu :

1/a. — metoda „Appoggio”-ului ⁹ (sprijinului), care acționînd asupra ventilației pulmonare caută impunerea unor inspirații forțate cu absorbția laringelui, pentru a începe apoi expirația fonică, menținîndu-l blocat în poziția joasă la care a ajuns pe sfîrșitul inspirației ;

b. — metoda „Stauen”-ului lui Armin ¹⁰ (1909 : „Das Stauprincip”), care indică procedeul „fixării” solide a laringelui într-o poziție joasă imobilă ¹¹ ;

c. — metoda „lărgirii și a elasticității”, imaginată de profesoara de reeducare vocală dr. *Hélène Fernau-Horn* (Stuttgart, 1954 ; „Weitung und Federung Principien”) ¹², metodă constînd în căutarea obținerii unei „lărgiri” a faringelui, prin coborîrea laringelui, practicînd *semi-căscatul* și, apoi, a obținerii unei „elasticități” a fasciculelor musculare ridicătoare și coborîtoare ale laringelui, pentru a-i permite acestuia mișcări de suire

⁶) Husson, R. : *Vocea cîntată*, 1968, pp. 188—196 ;

^{7, 8}) Husson, R. : *Op. cit. ant.*, p. 191 ;

⁹) Metoda „appoggio”-ului a fost atribuită cîntăreților italieni din sec. XIX, făcînd în Germania, mai ales între anii 1880—1929, obiectul unor lucrări mult discutate (Husson, R. : *Op. cit. ant.*, p. 188) ;

¹⁰) Profesor la Leipzig la începutul sec. XX (Husson, R. : *Op. cit. ant.*, p. 188) ;

¹¹) Husson, R. : *Op. cit. ant.*, p. 188 (Se referă la raportul prezentat de Hugo Stern în fața Societății germane de foniatrie, în 1926, prin care numea acest mod de a cînta „tipic german”) ;

și coborâre pe verticală în scopul satisfacerii diverselor exigențe fonologice, prin această metodă „temperându-se ceea ce practica oarbă a Stauen-ului putea prezenta ca prea rigid”¹³.

2. — În continuare sînt prezentate cele două metode antagoniste :

a. — una folosind *deschiderea bucală în lărgime*, cu surîs, preconizată de *Manuel Garcia* (1850), metodă defectuoasă ce conduce vocile către o tehnică vocală cu impedanță reîntoarsă pe laringe slabă sau foarte slabă, datorită ridicării laringelui pe care retracția comisurilor labiale o impune, ducînd la obținerea unor voci subțiri, strivite, slabe, lipsite de valoare și inapte pentru exigențele vorbirii și cîntului de performanță ; și

b. — *metoda folosind deschiderea bucală în înălțime*, prin protracția comisurilor labiale, favorizînd coborîrea laringelui, deci obținerea unor impedanțe reîntoarse mari sau foarte mari, utile unei bune fonații și realizării vocii de performanță (metodă susținută de *Leon Melchisedec*, 1927)¹⁴.

3. — În privința metodelor ce caută a acționa direct asupra *modalităților de articulare a consoanelor*, se arată falsitatea principiului constînd în a impune „cutare sau cutare modalitate articulatorie”, deoarece „cînd articulația consonantică este terminată, pavilionul trebuie să se deformeze din nou în vederea pregătirii emisiunii vocalice care trebuie să urmeze”¹⁵, de unde concludia justă că astfel de metode sînt fără raport cu noțiunea însăși de tehnică vocală. (Trebuie să subliniez că această concluzie este cu atât mai valabilă pentru noi, cu cît unii pedagogi, folosind în cadrul limbii române acest principiu, utilizează combinații de consoană-vocală specifice altor limbi, și în special limbii germane, de unde procedeul a fost preluat, meavînd deci, în cazul acesta, nici o corespondență cu realitatea fonologică și fonostatistică a combinării și frecvenței fonemelor în limba română).

4. — În ceea ce privește aprecierea asupra metodelor care eventual ar putea încerca *acțiuni directe* însăși asupra configurației *faringo-bucale*, este de subliniat, cu surprindere, că autorul găsește, practic, lucrul imposibil, susținînd că : „un subiect nu poate, la voință... să-și dilate sau să-și contracte faringele, să-și ridice vălul, nici să-și plaseze limba în cutare sau cutare poziție strict definită, el neputînd să acționeze direct decît asupra mișcărilor maxilarului inferior și asupra mărimii și ținutei deschiderii buco-labiale”¹⁶, afirmînd în continuare că „este foarte rar cazul ca un subiect să poată avea un control proprioceptiv suficient”¹⁷, mai ales asupra „pozițiilor linguale”¹⁸.

Totuși, conștient fiind de valoarea principiului acțiunii directe asupra mecanismului faringo-bucal, îndoielile avîndu-le de fapt numai în raport cu capacitatea de a-l putea stăpîni tehnic, *Husson* precizează că metodele de acest tip... „pot aduce un real serviciu la începutul studiilor vocale sau în corectarea atitudinilor defectuoase foarte pronunțate”¹⁹.

Un caz de metodă folosind tocmai *acțiuni directe* însăși asupra configurației *faringo-bucale* și cu *precădere asupra limbii* este

— metoda cîntărețului și profesorului *Mihail Vulpescu*, care, în lucrările sale²⁰, demonstrează necesitatea conducerii acestor cavități și mușchi, în practica cu elevii săi (printre care am avut fericirea a mă număra), reușind, prin exerciții speciale, impunerea unor poziții fixe complexului muscular lingual, realizînd pe sunetele vocale *i*, *e*, și *a* o maximă penetranță.

Principiul acestei metode, întrutotul științific, se prezintă de o maximă simplitate, fiind de neîndoielnic „la începutul studiilor vocale sau în corectarea atitudinilor defectuoase foarte pronunțate”, după cum se exprimă *Husson*, analizînd în general acest tip de metode, fapt ce m-a determinat să preiau acest procedeu de acțiune directă asupra limbii și, cu modificări, să îl stabilesc ca primă modalitate de lucru în cadrul etapei de studiu a tehnicii vocale elementare, pentru ca, extinzîndu-l, să ajung la ideea „noi baze articulatorii pentru toate vocalele”.

OBSERVAȚII CRITICE

aduse metodelor folosind acțiuni directe asupra activităților și atitudinilor musculare.

Din punct de vedere fiziologic și acustic :

1. — În cazul procedeelor care caută numai coborîrea laringelui :

a. — posibilitatea trecerii cu ușurință în sunete cu impedanțe reîntoarse pe laringe excesive, producătoare de hipotonie a efectorului laringian, cauza fiind micșorarea extremă

^{12 13}) *Husson, R. : Op. cit. ant., 194 ;*

^{14 15}) *Ibidem. : Op. cit. ant., pp. 195—196 ;*

^{16 17 18}) *Ibidem. : Op. cit. ant., p. 190 ;*

¹⁹) *Ibidem. : Op. cit. ant., p. 196 ;*

²⁰) *Vulpescu, M. : Gestul liric, 1947 ; Emisiunea vocală, 1955, (mss.).*

a sfinciterului faringo-bucal ca urmare a antrenării limbii înapoi și în jos de către laringele care coboară ;

b. — impunerea unui unic timbru vocal, întunecat (de obicei „roșu-suprasaturat“), caracteristic scoaterii în evidență a formantului faringian, prin selectarea, în acest caz, a armonicilor grave ale sunetelor (volumului vocii) ;

c. — ca dedusă din starea acustică expusă mai sus, se adaugă, la vocile folosind astfel de procedee, lipsa totală de penetranță vocală, cunoscută fiind absența directivității și portanței unor astfel de voci.

2. — În cazul procedeele care folosesc numai deschiderile buco-labiale sau numai acțiuni linguale :

a. — culori vocale tip ;

b. — impedanțe reîntoarse pe laringe extreme (sau numai foarte slabe sau numai foarte mari).

Din punct de vedere artistic și pedagogic :

a. — imposibilitatea realizării la voință a oricărei tehnici vocale ;

b. — incompleta stăpânire a aparatului fonator ;

c. — reprezentarea unor procedee limitate numai la momentul începerii studiului.

II. — METODELE CARE FOLOSESC ACȚIUNI DIRECTE ASUPRA TIMBRURILOR VOCALIC ȘI EXTRA-VOCALIC ²¹

sînt metode ce își limitează procedeele la căutarea unor timbruri vocale anume, fără a-și pune problema realizării conștiente a vreunei configurații a pavilionului, configurație care însă se realizează odată ce există în orice moment o corespondență biunivocă între postura pavilionului și culoarea vocală.

Aceste metode sînt axate deci pe căutarea de efecte sonore coloristice în domeniul exigenței de timbru (luminozitate, volum, grosime, penetranță), prin realizarea lor, ca urmare a unor adaptări instantanee de configurație a pavilionului faringo-bucal, favorizîndu-se totodată, sau nu, și celelalte exigențe ale vorbirii și cîntului de performanță (exigența de intensitate, exigența de frecvență, exigența de neoboseală).

Procedeul cel mai bine sistematizat este acela al realizării *acordului vocal prin compensarea vocalelor* (căutarea „vocii negre“, — cu mare sau excesivă impedanță reîntoarsă pe laringe —, sau a „vocii albe“, — cu slabă sau ultra slabă impedanță reîntoarsă pe laringe. — (d-na Cléryc du Collet, 1907) —, fiind cele două aspecte extreme, generalizate, ale tipului de metodă folosind acțiuni directe asupra timbrului vocal).

Procedeul „compensării vocalelor“, pus la punct de *Albert Labriet* (1875—1930) s-a născut din observația făcută de acesta în timpul executării gamelor ascendente, cînd a constatat cum laringele se ridică repede pe vocalele luminoase, pentru a rămîne din contră, prea jos pe vocalele întunecate, imaginînd ca mijloc de frînare a ascensiunii laringelui înlocuirea timbrului vocalei luminoase, progresiv, în urcarea gamei, cu timbrul vocalei vecine, care prezintă mai *grav* pe unul din cei doi formați caracteristici (de ex. : a în o), și, ca mijloc de activare a ascensiunii laringelui, schimbarea, în urcarea gamei, a timbrului vocalei întunecate cu timbrul vocalei vecine care are mai *acut* pe unul din cei doi formați (de ex. : o în a).

Acest procedeu al „compensării vocalelor“, prin schimbarea de timbruri pe care o impune, deschide posibilitatea realizării tuturor tehnicilor vocale, cu impedanțe reîntoarse pe laringe slabe, mari sau excesiv de mari, după cum culoarea, prin corespondență biunivocă, se realizează prin coborîrea sau ridicarea de laringe.

Meritul acestei metode, subliniat de *Husson*, este acela de a fi reușit prin realizarea unui „*acord rezonanțial*“, sau „*stare rezonanțială ameliorată*“, să dea întotdeauna „un punct de rezonanță crescut, așadar o creștere mai mult sau mai puțin însemnată a impedanței reîntoarse pe laringe“ ²².

OBSERVAȚII CRITICE

Obiecțiunea fundamentală ce trebuie ridicată împotriva acestei metode este în raport însăși cu principiul său de „compensare a vocalelor“, care de fapt se prezintă ca o pură *deformare a vocalelor*, putînd merge chiar pînă la o schimbare a vocalelor în direcții ușor de urmărit pe triunghiul vocalic al lui *Hellwag*.

Practica artistică, în special a cîntăreților, oferă frecvente cazuri de astfel de vorbire „compensată“, ce prin modificarea timbrurilor specifice vocalelor ajunge într-adevăr pînă la a schimba fonemele, ducînd prin aceasta nu numai la o scădere a inteligibilității.

²¹) *Husson, R. : Op. cit. ant., pp. 197—202.*

²²) *Ibidem. : Op. cit. ant., p. 200.*

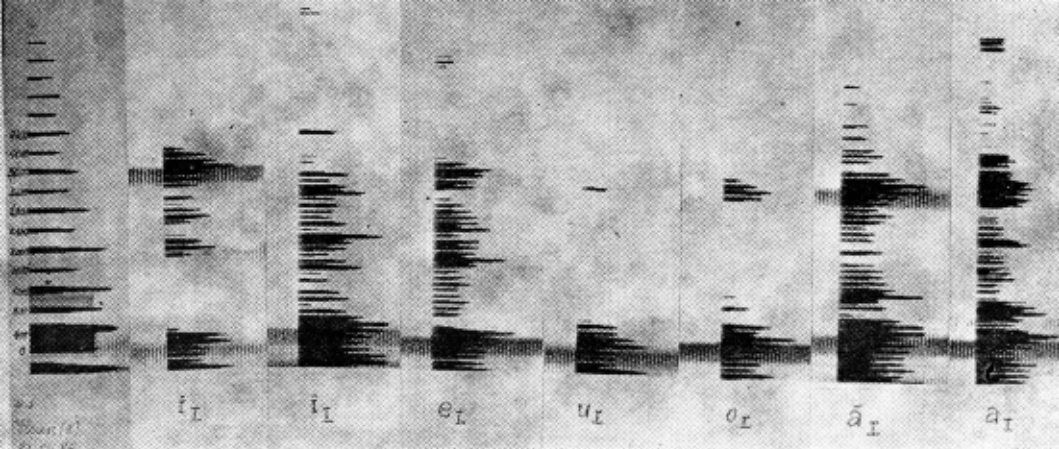


Figura 1. — Sonograme (I). (Explicații în text).

(Figurile 1 și 2 reprezintă două montaje realizate prin alăturarea porțiunilor de sonograme în care s-au aflat secțiunile. Scopul acestor montaje este de a face posibilă urmărirea cu ușurință, dintr-o privire, de la o vocală la alta, a continuității sau a lipsei de continuitate a benzilor formantice din zona frecvențelor acute — de deasupra frecvenței de tăiere a pavilionului faringo-bucal (2.300 de Hz) (Penetrația vocii : 2.300—3.500 de Hz ; Duritatea vocii : peste 3.500 de Hz).

ci chiar la realizarea de cuvinte fără sens (ex. : „tă ubă“, în loc de : „te iubesc“, caz de compensări vocalice pentru frinarea ridicării laringelui, cu schimbarea pe un formant mai grav ; F II mai grav).

Din motivul indicat mai sus, acestui gen de metodă îi trebuie negat cu desăvîrșire dreptul de a exista, ea rămînînd în istoria învățămîntului vocal numai ca o dovadă a căutărilor intense ce s-au întreprins pentru a învinge anumite limite fiziologice care stau în calea vorbirii și cîntului de performanță, căutări ce au dus însă, în cazul respectiv, la rezultate incompatibile cu scopul suprem al artei lirice și dramatice care rămîne acela de a fi vehiculatoarea de idei și sentimente prin intermediul cuvîntului vorbit sau cîntat, cuvînt la puritatea fonologică a căruia nu trebuie renunțat, acestea trebuind să-i fie subordonate toate celelalte performanțe vocale.

III. — METODELE CARE FOLOSESC CĂUTAREA „SENSIBILITĂȚILOR INTERNE“ PARTICULARE²³

se bazează pe faptul că în timpul cîntului și vorbirii de performanță, în anumite zone ale organelor fonatoare, apar senzații bine localizate și percepute, prin controlul unora dintre ele putîndu-se regla și dirija o tehnică vocală.

Plecînd de la aceste fenomene fiziologice s-au alcătuit două metode de educare vocală :

— metoda lui Jean Mauran (1928), folosînd procedeul căutării și menținerii unui punct de vibrație palatal anterior stabil (punctul lui Mauran) și

— metoda imaginată de Lily Lehmann (1909), constînd în sesizarea și menținerea direcțivității subiective a proiecției sunetelor într-un plan vertical (îndreptarea evantaiului direcțivității către vertex).

După ce arată valabilitatea fiziologică a acestor procedee, — subliniînd că metoda Mauran duce la obținerea de mari impedanțe reîntoarse pe laringe, în timp ce metoda Lehmann duce la realizarea unor ultra-slabe impedanțe reîntoarse pe laringe (directivitățile subiective verticale născîndu-se din cauza laringelui mult ridicat, în timp ce menținerea unei poziții joase a acestuia, creatoare de mari impedanțe reîntoarse, naște senzația direcțivității subiective avînd proiecții orizontale) —

Husson face observația finală²⁴, că metodele căutînd sensibilități interoceptive palatale nu pot fi utilizabile decît la sfîrșitul unui an de studiu, în timp ce metodele

²³ Husson, R. : *Op. cit. ant.*, pp. 203—212.

²⁴ *Ibidem.* : *Op. cit. ant.* p. 212.

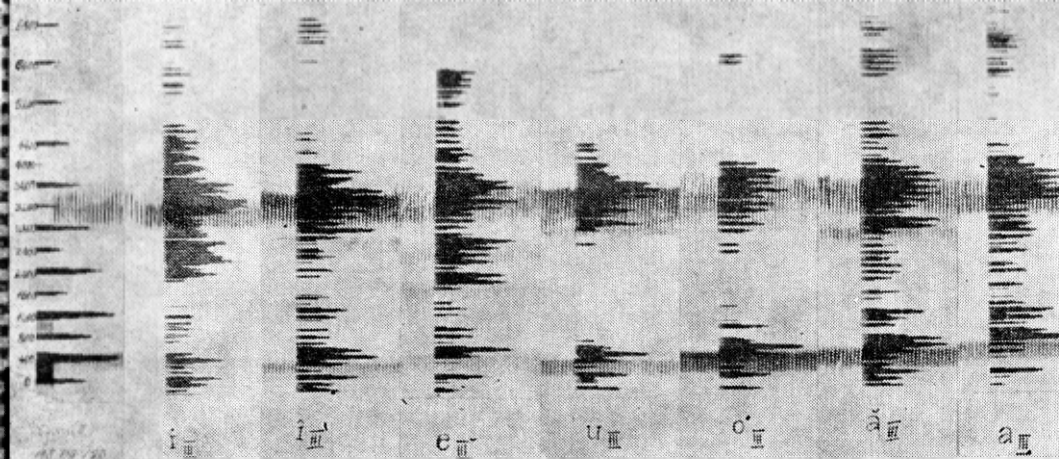


Figura 2. — Sonagrame (III). (Explicații în text).

căutînd sesizarea directivității subiective a proiecției sunetelor nu pot fi aplicate decît la sîrșitul a 3—4 ani de studiu, cînd directivitatea va putea fi apreciată de către subiect.

OBSERVAȚII CRITICE

1. — La observațiile de mai sus este de făcut precizarea că timpul îndelungat în urma căruia aceste procedee pot deveni utilizabile nu este o realitate decît în cadrul metodelor respective, care încearcă să obțină o tehnică vocală numai pe această cale.

Folosite însă într-un alt cadru, ca elemente ajutătoare, procedeele constînd în căutarea și stabilirea unor „sensibilități interne“ de control și a „directivității subiective a proiecției sunetelor vocale“, pot da rezultate într-un timp extrem de scurt (vezi metoda personală expusă la sîrșit).

2. — Procedeele acestea, aplicate izolat, impun o tehnică fixă, fiind deci incapabile a satisface nevoile artistice.

3. — Metodele respective nu cuprind procedee corespunzătoare tuturor momentelor evoluției educației vocale.

IV. — METODELE CARE FOLESESC INTENȚIILE EXPRESIVE VOLUNTARE²⁵

Constau în drumul lung și ocolit al plecării de la „intenții expresive“, pentru ea, reușind corespunzătoare modificări acustice, acționînd asupra timbrului vocal, să se ajungă de fapt, în final, la modificarea activităților și atitudinilor musculare, bază a producerii sonore.

Teoreticianul cel mai marcant al acestui drum ocolit a fost *Raoul Duhamel* (1929) care, plecînd de la ideea că vocea este filogenetic o manifestare emoțională, a ajuns la concluzia că „sentimentele fiind reductibile la trei categorii fundamentale: uimirea, bucuria, durerea“, se poate total reduce la „trei tipuri de deschideri bucale și trei tipuri de culori emoționale care vor fi numite fundamentale“²⁶.

Analizînd acest tip de procedee, Husson demonstrează că ele nu reprezintă o metodă de tehnică vocală, ci o metodă de tehnică expresivă, cele două tehnici putînd fi mult

²⁵ Husson, R. : *Op. cit. ant.*, pp. 213—220 ;

²⁶ *Ibidem*, p. 214 ;

disociate, și aceasta nu numai la un elev, care la drept vorbind nu posedă nici o tehnică nici pe cealaltă, ci la însuși mulți artiști formați, unde fie că tehnica expresivă nu este la nivelul tehnicii vocale, fie că aceasta nu este la nivelul celei dintâi, neexistând în acest caz o biunivocitate și aceasta deoarece, deși amândouă sînt educări neuro-motorii, „pun totuși în joc și grupe musculare diferite”.²⁷

OBSERVAȚII CRITICE

La cele de mai sus este de adăugat *observația fundamentală* că stările emoționale, nereprimare la începutul studiului vocal, duc la tehnici vocale cu impedanță reîntoarsă pe laringe ultra-slabă sau excesivă, datorită contracțiilor puternice pe care le imprimă musculaturii extrinsece a laringelui, împiedicînd libera funcționare a efectorului laringian, fiind cunoscută oricui aceea „ghiară în gît” și răgușeala caracteristică ce întovărășese emoțiile puternice (putîndu-se ajunge pînă la disfonia spastică a benzilor ventriculare).

Or, căutarea dintr-un început a „intențiilor expresive”, plecînd de la existența unor stări emoționale, nu face altceva decît să submineze terenul funcției laringiene fonice creînd erispările și „ruperile” de glas bine cunoscute, dobîndirea mai apoi a unei bune tehnici vocale, cu mare impedanță reîntoarsă pe laringe, fiind posibilă numai printr-o *reeducare vocală*, care nu se va putea realiza decît pe o maximă relaxare laringiană și extra-laringiană, după cum practica de reeducare o demonstrează.

În ceea ce privește „intențiile expresive”, aceste mari piedici la începutul înstaurării tehnicii vocale elementare, ele trebuie, la rîndul lor, să se prezinte nu ca „intenții expresive curente”, datorate unor stări *emoționale pure*, ci ca „intenții expresive de performanță” create printr-o *tehnică expresivă de performanță*, acordată cu tehnica vocală căreia i se va suprapune.



Ca un caz particular apare metoda doctorului *Pierre Bonnier* (1908), care a preconizat folosirea de „intenții motrice” constînd în a dezvolta în subiect „intenția de a cînta la o distanță voită”²⁸, supranumită de autor „*proiecție vocală*”.

Asupra acestei metode au fost făcute critici mai mult decît negative. Husson, căutînd să o reinterpreteze, subliniază adaptările motrice pe care ea le declanșează, precizînd că această metodă nu este aplicabilă decît la subiecți deja educați vocal, prin alte metode (!).

OBSERVAȚII CRITICE

Obiecțiunea fundamentală care trebuie însă ridicată împotriva acestor procedee ce caută „proiecția vocii” la distanță, este că, în fond, nu fac decît să creeze *voci haotice*, cu sunete plasate post-palatal, nazalizate, fapt explicabil prin aceea că astfel de aparente „proiectări” la distanță nu se pot exersa la început de studiu decît prin folosirea vocalelor largi post-palatale, cuprinse în zona timbrului fonemei *ă*, încercările de a folosi și vocalele strîmte *i, e, î*, soldîndu-se cu schimbarea bazei lor articulatorii prin transplantare posterioră, în zona aceluiași *ă* model, cu simțirea directivității subiective în palatul moale, cu proiecție spre vertex.

Practica demonstrează faptul, paradoxal, că deși ca „intenție motrice” practicantul unui astfel de procedeu are ideea că își proiectează vocea în sală, la o distanță voită, în realitate vocile de acest gen nu reușesc a se proiecta în sală, fiind lipsite de penetranța care să asigure portanța sunetelor, și nu reușesc aceasta datorită haotismului imprimat tuturor vocalelor prin crearea în cavitatea bucală posterioară și în faringele median a unui spațiu captator de presiune, care favorizează apariția undelor staționare, frîmînd propagarea sunetului.

O a doua obiecțiune, de asemenea fundamentală, este că practicarea acestui gen de „intenții motrice” duce și el la obținerea unei culori timbrale unice, variațiile de saturare și supra-saturare a sunetelor fiind insuficiente pentru a schimba culoarea haotică de fond (în general localizată pe roșu nesaturat), de unde concluzia necesității de

²⁷ *Ibidem*, p. 214.

²⁸ *Ibidem*, p. 219.

a respinge și această metodă care încearcă și ea să impună, atât de variatelor cerințe ale vorbirii și cîntului de performanță, un șablon tehnic extrem de limitat.

V. — METODA CARE FOLOSEȘTE RETROACȚIUNI FONATOARE DE ORIGINE AUDITIVĂ

este o metodă tehnică imaginată de A. Tomatis, (1954—1957), care, experimentînd cu aparatură specială, a ajuns la concluzia că vocii oricărui subiect îi pot fi aduse mari schimbări pe cale neurologică, prin stimulatăii auditive impuse în timpul execuției vocale.

Procedeul, „exercitat în întregime în afara cooperării și voinței subiectului”²⁹, trebuie luat numai ca o demonstrație științifică extrem de interesantă, neputînd fi folosit ca metodă de educare vocală, dar aceasta nu fără a fi adus educației vocale un imens serviciu, prin aceea că a scos în evidență rolul neurologic important pe care îl au *retroacțiunile fonatorii de origine auditivă*, impunînd un principiu pedagogic peste care, din păcate, se trece cu cea mai mare ușurință :

principiu referitor la *mimetismul vocal* și prin acesta la obligativitatea bunului exemplu sonor pe care trebuie să îl poată da profesorul, capabil a realiza tehnici vocale cu orice fel de impedanță, acoperiri și neacoperiri de sunete, cu rezolvarea totuși continuă a pasajului vocal, registre diferite, (monofazat, mixt, bifazat),

realizări pe care elevul le va putea astfel imita, ajutîndu-și înțelegerea teoretică și prin intermediul retroacțiunilor sale fonatorii de origine auditivă.

CONCLUZII

Din lanțul de observații critice care se pot aduce metodelor discutate în partea întâia a studiului de față se impune concluzia următoare :

toate metodele de predare a cîntului (folosite după cum am văzut și în predarea vorbirii), se prezintă ca susținătoare a unor procedee limitate de educare vocală, nereușind nici una să satisfacă integral cerințele unui cînt și ale unei vorbiri de performanță educînd aparatul fonator în sensul dobîndirii *vocii de performanță care solicită*, în mod imperativ :

1) — obținerea unei baze fiziologice și acustice caracterizată prin realizarea de mari impedanțe reîntoarse pe laringe ;

2) — obținerea unor maxime performanțe : de frecvență, de intensitate, de timbru și de neoboseală ;

3) — obținerea unei extreme mobilități a pavilionului faringo-bucal, în vederea necesității artistice de a realiza în orice moment, instantaneu, treceri în orice tip de tehnică vocală cu revenirea conștientă la tehnica vocală de bază ;

4) — obținerea posibilității de adaptare la orice condiții de reverberație a sălilor prin acordarea cu mediul acustic.

Întimplarea că nici o metodă nu poate satisface toate aceste deziderate ale unei superioare educații vocale, și aceasta într-un timp cît mai scurt, se datorează faptului că acei care le-au imaginat, fiind ei înșiși profesioniști vocali, și-au clădit metoda și și-au ales procedeele în mod empiric, limitîndu-se la propria lor practică vocală, bună sau rea, fără a fi avut posibilitatea unei vederi științifice de ansamblu, pe care, de altfel, a făcut-o posibilă abia sistematizarea lui Husson, pentru care arta vocală îi va fi recunoscătoare.

Numai privind această sistematizare și văzînd cît de limitate sînt posibilitățile actualelor metode de educare vocală, îți poți da seama de raclele empirismului din acest domeniu, sesizînd totodată că *este posibilă fundamentarea științifică a unui învățămînt vocal, care trebuie să reprezînte o generalizare a unei vaste experiențe umane, teoretică și practică în domeniul respectiv, învățămînt bazat pe o seamă de date verificate în laborator și sistematizate, un complex de abstracții (legi, noțiuni), o metodă, care să exprime modul de cercetare a fenomenului, și o serie de tehnici și procedee capabile a-i influența dezvoltarea.*

* * *

Metoda personală, pe care o voi prezenta, s-a născut urmărind tocmai acest fir roșu al necesităților, ea aparînd ca o *metodă totală de educare vocală a vocii vorbite și cîntate de performanță*, încercînd să nu scape din alcătuirea sa nici un element valoros care a putut exista ca o preocupare exclusivă, limitată, în cadrul vreunei alte metode.

Ideea aceasta de complexitate nu trebuie să ducă gîndul la imaginarea acestei metode ca pe un mecanism complicat, deoarece ea este complexă numai prin carac-

²⁹ Husson, R. : *Op. cit.*, p. 220.

terul său deliberat atotcuprinzător, în practică prezentându-se de o maximă simplitate, reieșită dintr-o eșalonare logică, cursivă, în momentele optime ale posibilității de realizare, a unor procedee esențiale, extrase din aproape toate cele cinci clase de metode de educare vocală, cărora li s-au alăturat anumite procedee noi, specifice acestei metode totale de educare a vocilor de performanță.

Pentru a-i asigura o desfășurare corespunzătoare, lipsită de neprevăzut, a fost necesară stabilirea unor ferme principii pedagogice de lucru, devenite obligativități ale metodei.

Principii pedagogice de lucru :

1 — examen laringoscopic ;

2 — fișa fonică (sonagrame, oscilogramе, glotograme, cronaximetrii recurențiale, tomograme, fonometrii) ;

3 — expunerea metodei, a tehnicilor, a procedeeleor, a etapelor ce urmează a fi parcurse și a scopului care trebuie atins, precum și locul disciplinei de „tehnică a emisiunii vocale“ în ansamblul învățămîntului artistic, pentru ca elevul, astfel informat, să își poată urmări singur evoluția pe etape ;

4 — lecții de *fonetică, istorie a limbii române, fonologie, gramatică* ;

5 — interzicerea, pe cât posibil, a oricărei activități vocale paralele în etapa de dobîndire a „tehnicii vocale elementare“ ;

6 — folosirea exclusivă a registrului întii (monofazat) atît la vocile bărbătești cît și la vocile feminine, la acestea acceptîndu-se, ca o excepție, „vocea mixtă“, în cazurile prezentînd hipo-funcții hormonale ;

7 — folosirea pianului ca suport tonal ;

8 — începerea studiului cu sunete în regim staționar, la frecvențe, intensități și timbruri constante ;

9 — respectarea sincineziei fono-expiratorii, specifică vorbirii și cîntului de performanță ;

10 — excluderea nazalizării și a oricăror consoane nazale ;

11 — discutarea în colectiv, de elevi, a tuturor problemelor de tehnică vocală și de comportament în raport cu metoda ;

12 — impunerea aprecierilor profesionale reciproce ;

13 — obligativitatea exemplului vocal personal continuu.

Aceste principii, extrase din practica pedagogică, și devenite obligativități ale acesteia, își au fiecare o temeinică motivare științifică, ele corespunzînd scopului metodei complexe de „tehnică a emisiunii vocale“ specifică nevoilor vorbirii și cîntului de performanță.

Metoda personală de „tehnică a emisiunii vocale“ este alcătuită din patru etape de studiu, eșalonate în ordinea următoare :

— tehnica vocală *elementară* ;

— tehnica vocală *specială* ;

— tehnica vocală *expresivă* ;

— tehnica vocală *de adaptare*.

Această eșalonare de etape se materializează practic într-o înlănțuire de procedee folosind următoarele *acțiuni mecanice, acustice și psihice conjugate* :

a) — acțiuni directe asupra activităților și atitudinilor musculare ;

b) — acțiuni directe asupra timbrurilor vocale și extra-vocalice ;

c) — acțiuni de căutare a sensibilităților interne particulare ;

d) — retroacțiuni fonatoare de origine auditivă.

I. — „TEHNICA VOCALĂ ELEMENTARĂ“

folosește toate acțiunile mecanice, acustice și psihice, indicate mai înainte, în următoarea îmbinare :

1 — acțiuni directe asupra limbii ;

2 — acțiuni pentru sesizarea și dezvoltarea sensibilităților interne palestezice ;

3 — acțiuni directe asupra faringelui ;

4 — acțiuni directe asupra sincineziei fono-expiratorii ;

5 — acțiuni directe asupra laringelui ;

6 — acțiuni pentru sesizarea directivităților subiective ale proiecției sunetelor ;

7 — acțiuni directe asupra deschiderii buco-labiale ;

8 — acțiuni pentru dezvoltarea senzației subiective de fonație extra-labială ;

9 — retroacțiuni fonatoare de origine auditivă (*folosirea „sintetizorului vocal“*).

Etapa se încheie cu PROBE DE LABORATOR, DE CONTROL (sonagrame, glotograme și fonometrii) ;

— „proba lui *i* și *e*“

— „proba lui *a*“ (criterii de apreciere acustică și fiziologică a nivelului realizării vocale).

Eficacitatea practică a acestei îmbinări de procedee este evidentă atât prin cuprinderea tuturor problemelor de fiziologie fonatoare asupra cărora se poate acționa, cu mijloace variate, interdependente, cit și prin aceea că acțiunile multiple întreprinse sînt în totalitate conștiente, bazîndu-se pe o suficientă cunoaștere teoretică a fenomenelor puse în lucru, ajungîndu-se la o timpurie auto-conducere, cu posibilitatea realizării în finalul acestei etape a unor disocieri voite prin folosirea atenției distributive, orientată asupra diferitelor elemente ale aparatului fonator, care pot fi selectate în funcție de nevoile sonore cele mai diverse.

Ceea ce trebuie de asemenea subliniat este că folosind în cadrul etapei „*tehnicii vocale elementare*” toată suita de procedee mecanice, acustice și psihice indicate mai sus, se reușesc *engramări mnezice extrem de stabile*, mai apoi, lăria acestora fiind numai o problemă de antrenament pentru menținerea la un înalt grad de performanță a promptitudinii răspunsului, în nici un caz neajungîndu-se la ștergerea lor, cu pierderea totală a automatismelor dobîndite.

II. — „TEHNICA VOCALĂ SPECIALĂ”

folosește la rîndul său toate acțiunile mecanice, acustice și psihice capabile a duce la atingerea marilor performanțe sonore cerute de cele patru exigențe vocale ale cîntului și vorbirii de performanță.

În această etapă concentrarea atenției se îndreaptă spre acele procedee care pot conduce la rezolvarea :

- exigenței de frecvență,
- exigenței de intensitate,
- exigenței de timbru și
- exigenței de neoboseală, necesare vorbirii și cîntului de performanță, folosindu-se :

1 — Acțiuni directe asupra pavilionului faringo-bucal și a complexului muscular lingual, în vederea „*obținerii unei noi baze articulatorii pentru toate vocalele*”, bază nouă specifică vorbirii și cîntului de performanță.

Țin să precizez că principiul „*obținerii unei noi baze articulatorii*” reprezintă *atît teoretic cit și practic un principiu original*, opunînd „*triunghiului vocalic*” al lui Hellwag, „*lanțul vocalic*” pe care l-am imaginat, și a cărui realizare se obține prin procedee adecvate.

2 — Acțiuni directe asupra laringelui cu scopul rezolvării pasajului vocal. (Folosirea *procedeeului italian* al acoperirii sunetelor deschise, prin tensionarea anterioară a coardelor vocale, și a *procedeeului personal* constînd în tensionarea posterioară a coardelor cu păstrarea timbrului vocalic și extra-vocalic).

3 — Acțiuni directe, cuplate, asupra laringelui, faringelui și cavității bucale, cu scopul realizării timbrurilor extra-vocalice prin selectarea diferitelor zone de frecvențe supra, înter și sub formanții vocalici.

4 — Acțiuni directe asupra deschiderii buco-labiale cu scopul nesaturării, saturării și suprasaturării sunetelor vocale.

5 — Acțiuni combinate de menținere și abandonare a sensibilităților interne prepalatale și a direcțivității subiective orizontale a proiecției sunetelor, cu scopul varierii impedanțelor reîntoarse pe laringe în vederea dobîndirii posibilității folosirii oricărei tehnici vocale (cu slabă sau excesivă impedanță reîntoarsă), fără a distruge baza articulatorie nou creată).

6 — Acțiuni directe asupra articulației, constînd în *favorizarea vocalelor*, emise pe noua bază articulatorie, și în *durizarea și reducerea consoanelor*, cu transferarea unei părți a energiei lor pe fazele tranzitorii ale vocalelor.

Țin să subliniez, și în acest caz, că acest principiu, pe care l-am numit al „*coarticulației inverse*”, reprezintă *teoretic și practic un principiu original ce s-a constituit în element fundamental al vorbirii de performanță, contribuind la eliminarea fedingurilor vocale articulatorii și la favorizarea unei maxime perceptibilități*.

7 — Acțiuni combinate, mecanice și acustice, urmărind trecerea de la sunete emise în regim staționar, — regim practicat în prima etapă de studiu —, la sunete în regim tranzitoriu (procedeele „*psalmodierii*” și „*ruperii melodice*”).

8 — Acțiuni combinate de solicitare maximă a vocii, vorbite și cîntate, pe toată țesătura vocală a subiectului, cu toate intensitățile și culorile timbrale, admițîndu-se trecerea, controlată, în tehnicile defectuoase, cu slabă și extremă impedanță reîntoarsă pe laringe, cu reveniri la tehnica vocală de bază.

9 — Acțiuni pur articulatorii pe *șoaptă*, — pentru fixarea ideii noii baze de articulație a vorbirii și cîntului de performanță, — prin folosirea mecanicii musculare a pavilionului faringo-buco-vestibular realizatoare a rezonatorilor formantici.

Etapa se încheie cu PROBE DE LABORATOR, DE CONTROL :
„proba lui *i, u, o, ă*” (sonagrame, fonometrii, glograme; criteriile de apreciere acustică și fiziologică a nivelului realizării vocale).

III. — „TEHNICA VOCALĂ EXPRESIVĂ”

reprezintă etapa de aplicare pe text a marilor posibilități vocale dobândite prin tehnicile elementară și specială, fiind de precizat că, această aplicare se face fără a se părăsi vreun moment domeniul foneticii, maxima expresivitate pe care o câștigă vorbirea și cântul în această etapă, nefiind un produs artistic, pe substrat afectiv, ci *pură profesionalitate vocală*, urmînd ca alte discipline să folosească aceste realizări de înaltă tehnicitate în scopuri artistice superioare.

La baza „tehnicii vocale expresive” se află *sistemul „coordonatelor vorbirii”*, prin intermediul căruia se urmărește obținerea reprezentării sonore a discursului vocal, reprezentare născută în urma analizei textului prin prizma foneticii (dublă de analizele: logică, psihologică și gramaticală).

Procedul folosit în acest sens străbate următoarele momente de analiză și realizare :

- 1 — Descompunerea discursului în elementele componente ;
- 2 — Variațiile de frecvență în vorbire (factorii determinanți) ;
- 3 — Variațiile de intensitate în vorbire (factorii determinanți) ;
- 4 — Variațiile de durată în vorbire (factorii determinanți) ;
- 5 — Variațiile de timbru în vorbire (factorii determinanți) ;
- 6 — Schema întregului („tema”).

PROBE DE CONTROL :

— *reprezentarea grafică* a „coordonatelor vorbirii” ;
— *tonometrii (probă de laborator pentru înregistrarea electronică a „coordonatelor vorbirii”)*.

IV. — „TEHNICA VOCALĂ DE ADAPTARE”

reprezintă etapa ultimă, a ajungerii la automatismele vocale, cînd, în mod reflex, instantaneu, elevul își poate adapta emisiunea sonoră în raport cu :

- stările emoționale ;
- spațiul în care vorbirea se exercită ;
- postura corporală.

Procedeele de studiu folosite, cu scopul deprinderii modalităților de adaptare la aceste condiții noi, suprapuse vorbirii, sînt :

- 1 — Acțiuni mecanice, acustice și psihice, de dereglare voită, controlată, a funcționării aparatului fonator :
 - efecte vocale puțin uzitate ;
 - adaptare vocală la diferite grade de tensiune nervoasă (stări emoționale extreme).
- 2 — Acțiuni de menținere a sonorității voite, în condițiile unor atitudini posturale speciale și pe diferite ritmuri de mers și grade de efort.
- 3 — Exerciții de adaptare impedanțială în raport cu reverberația diferitelor spații.

PROBĂ DE CONTROL :

— *fonometrii în săli de spectacol*.
Stabilirea categoriei de voce (cantitativ și calitativ).
Înregistrare finală. Încheierea fișei fonice.

CONCLUZII

Drept concluzii la această comunicare, voi prezenta o serie de sonagrame prin care se demonstrează, obiectiv, *diferența între randamentele acustice ale vorbirii curente și randamentele acustice ale vorbirii de performanță* și, prin aceasta, diferența între metodele empirice de predare a vorbirii și metoda proprie pe care am expus-o mai înainte. (Discuția în jurul exemplurilor ce urmează este limitată, în articolul de față, numai la domeniul tehnicilor elementară și specială).

Subiectul, A. V., de 21 de ani, ale cărui sonagrame le voi prezenta, a absolvit I.A.T.C. „I. L. Caragiale” în 1970.

Spre sfârșitul anului III de școlarizare mi-a solicitat lecții de tehnică vocală.

L-am imprimat, în stadiul în care se afla, la 24 martie 1969.

Sonogramele realizate după această imprimare apar în *figura 1*, cu indicativul (I) alături de fiecare vocală.

L-am imprimat din nou după 42 de lecții și după a 72-a lecție.

Sonogramele din *figura 2*, cu indicativul (III) alături de fiecare vocală, sînt realizate după ultima imprimare.

Afît imprimările cit și sonogramele au fost făcute în Laboratorul de fonetică experimentală al „Centrului de cercetări fonetice și dialectale” al Academiei R.S.R.

Aparataiul folosit a fost următorul :

— microfon tip : MB 215

— magnetofon tip : *Revox*, G 36

— spectrograf tip : *Sona-Graph* 661 A, Kay Electric Co. Pine Brook, N. J.

Consultanți : dr. doc. *Andrei Avram* (Șef de sector-fonetică și lingvistică structurală ; Centrul de cercetări fonetice și dialectale al Academiei R.S.R.) și dr. *Valeriu Șuteu*.

Operator și calcule : tehnician principal electronist *Aurelian Lăzăroiu*.

Examen laringologic : dr. *Valeria Nerescu*, medic specialist O.R.L.

Pentru citirea sumară a sonogramelor voi da următoarele date elementare :

Sonograma este înregistrarea pe o hîrtie electrosensibilă a spectrului unui semnal acustic, în cazul nostru, vorbirea. Aparatul numit *Sona-Graph* este prin urmare un spectrograf. Sonograma apare ca un spectru tridimensional al sunetului analizat.

Pe *axa timpului* (de la stînga la dreapta) apar niște benzi negre, orizontale. Ele corespund frecvențelor unor rezonatori ai pavilionului faringo-buco-nazal, frecvențe pe care filtrul *Sona-Graph*-ului le-a descoperit în sunetul vocal cercetat și a căror evoluții pot fi urmărite în timp. (Sonograma cuprinde 2,4 sec.).

Pe *axa frecvențelor* (de jos în sus), pot fi apreciate, pe verticală, frecvențele la care sînt localizate benzile orizontale. (Domeniul de frecvențe analizabil este cuprins între 85 și 8.000 de Hz, investigația putîndu-se face cu filtru de bandă îngustă sau de bandă largă — 45 sau 300 de Hz).

Gradele variate de înnegrire a benzilor indică diferitele *intensități* ale reprezentărilor spectrale în cadrul sunetului analizat.

Aceste benzi de frecvență poartă numele de *formanți* (F) și reprezintă armonice (sau nearmonice) reieșite din sunetul fundamental analizat (sau armonice ale armoniceilor acestuia), fiind frecvențe întărite, de rezonanță, ale diferitelor cavități ale pavilionului vocal.

Prima bandă (formantul I) (F I), și a doua bandă, (formantul II) (F II), reprezintă frecvențele de rezonanță ale cavităților faringală și bucală, așa-numiții *formanți semantici*, ai *timbrului vocalic*, aflați sub *frecvența de tăiere* a pavilionului (2.300 Hz). Ei fac să se deosebească prin timbru vocalic caracteristic [a] de [i], [e] de [u] etc. (Nu întotdeauna F I este formantul faringal și F II formantul bucal ; situația este chiar inversă în cazul vocalelor posterioare ale vorbirii curente).

Benzile superioare (de peste 2.300 de Hz) reprezintă *formanții timbrului extra-vocalic* : ei sînt datorati *calității sursei de atac* (coardele vocale) și *tehnicii vocale* a subiectului, fiind rezonanțe ale unor cavități suplimentare excitate în mod special. Acești formanți reprezintă *penetranța* și, peste 3.500 Hz, *duritatea vocii* (F III, F IV, F V, F VI). (Trebuie precizat că timbrul extra-vocalic este reprezentabil și prin benzile de frecvență aflate între și sub formanții vocalici. Aceste benzi, scoase în evidență, realizează *calitățile de grosime* și de *volum* ale timbrului extra-vocalic).

Șșalonarea verticală de striuri, sub formă de dinți de pieptene, mai mult sau mai puțin tociți, reprezintă *secțiuni* făcute într-un moment dat al existenței sunetului vocal cercetat. Aceste secțiuni sînt „profile de amplitudine”,³⁰ obținute prin creșterea amplitudinii astfel încît să fie scoase în evidență și frecvențele care nu apar concludent în analiza orizontală. (Scara maximă a amplitudinilor este, în cazul secțiunii, de 35 de decibeli).

Ca ultimă indicație mai trebuie spus că dungile scurte verticale, din care sînt alcătuite benzile orizontale formantice, reprezintă, fiecare, presiunea acustică corespunzînd momentului unei deschideri glotice modulatorie a aerului expirator. Numărul acestor striuri, pe secundă, va fi prin urmare egal cu numărul de cicluri pe secundă ai sunetului respectiv, adică cu frecvența sunetului.

³⁰ *Wegener, N. : Cercetări de analiza și sinteza vorbirii și aplicațiile lor în știință și tehnică. Telecomunicații, 13.1.1969, pp. 6—17.*

Privind sonagramele cu indicativul (I) comparativ cu acelea avînd indicativul (III), — ambele realizate pe sunete susținute, la aproximativ 128 de Hz (Do2) —, se poate sublinia următoarea *deosebire* marcantă :

a) — Sonagramele cu indicativul (I) evidențiază, în zona frecvențelor înalte (peste 2.300 de Hz), *diferențe clare de la o vocală la alta*. Apare astfel o bandă formantică subțire și puternică la [i] (F IV = 3942 Hz) și [ă] (F IV = 3606 Hz), una mai ștearsă la [o] (F III = 3613 Hz), [e] (F IV = 3942 Hz) și [a] (F V = 3850 Hz), pentru ca la [i] și [u] formanții să dispară aproape de tot în această zonă.

b) — Sonagramele cu indicativul (III) evidențiază în schimb, în zona frecvențelor înalte (peste 2.300 de Hz), o bandă lată, continuă, indiferent de vocală, zona întregă fiind cuprinsă între 2672 de Hz, corespunzînd lui F III al lui [e] și 4672 de Hz, corespunzînd lui F VI al lui [ă], între aceste extreme aflîndu-se formanții III, IV, V și VI ai celorlalte vocale, după cum urmează :

	F III	F IV	FV	F VI
[e]	2672	3430	3725	—
[a]	2775	3540	3800	—
[i]	2800	3577	4080	—
[o]	2810	3250	3500	3900
[u]	2820	3100	3500	4015
[i]	3430	3825	—	—
[ă]	—	2870	3686	4672

Limitînd discuția numai la comentarea acestor benzi de frecvențe formantice trebuie repetat că :

— această zonă, de deasupra frecvenței de tăiere a pavilionului vocal (2.300 Hz), reprezintă, prin formanții săi (F III, F IV, F V, F VI), *timbrul extra-vocalic, penetranța și duritatea vocii*, datorate atît *calității sursei de atac cît și tehnicii vocale* a subiectului, care știe să își mușchiularizeze efortorul laringian creînd *mari impedanțe reîntoarse pe laringe*.

a) — În cazul primelor sonagrame, (I), subiectul A. V. a prezentat prin urmare sunete emise cu o tehnică vocală defectuoasă, cu *slabă impedanță reîntoarsă pe laringe*, cu efortorul vocal nemușchiularizat, glasul său fiind *lipsit de penetranță, fără calitate*. Ceea ce apare în această zonă, la unele vocale ([i] (I) și [ă] (I)), reprezintă un fapt izolat de duritate care, pentru [ă] (I), poate fi interpretat ca o metalizare rinofaringală, avînd în vedere strămtimea benzii de frecvență.

b) — În cazul ultimelor sonagrame, (III), A. V. demonstrează, *dîm* contră, o tehnică vocală capabilă a crea o *mare impedanță reîntoarsă pe laringe*, cu mușchiularizarea efortorului vocal și *excitarea unor rezonatori speciali prepalatali*, glasul său prezentînd o calitate superioară a efortorului laringian, dobîndită prin studiu, și, ca o consecință, o *penetranță*, reală, evidentă prin comasarea formanților extra-vocalici superiori frecvenței de tăiere a pavilionului și, aceasta, *pentru toate vocalele*.

Pe scurt, diferența între cele două sonagrame reprezintă, de fapt, distanța dintre vorbirea curentă, realizată de orice vorbitor, și *vorbirea de performanță, sonagramele (III)*, vorbire realizabilă numai de un profesionist vocal, posesor al unei superioare tehnici de emisiune vocală.

*
*
*

Știînd că :

1) — Orice *încăpere* răspunde mai bine în domeniul frecvențelor înalte decît în acela al frecvențelor joase ;³¹

2) — *conductul auditiv extern* al urechii umane joacă rolul unei cutii de rezonanță, avîndu-și vibrația proprie în jurul frecvenței de 3.400 de Hz și, în general, sensibilitatea mai mare în banda de frecvență cuprinsă între 2.000 și 5.000 de Hz³², sunetele din această zonă fiind percepute cu sporită ușurință ;³³

³¹ Bădărău, E., Grumăzescu, M. : Bazele acusticii moderne. Ed. Acad. 1961

³² Op. cit. ant.

³³ Fabre, R., Rougier, G. : *Physiologie Médicale*, Paris, 1961 ; Ruch, T., Fulton, J. : *Fiziologie medicală și biofizică*. Ed. 18. Ed. Med. 1963.

3) — *perceptibilitatea* vorbirii este datorată componentelor de frecvență ridicată³⁴, în așa măsură încît anulîndu-se aceste componente într-un sistem de transmisie perceptibilitatea vorbirii ar scădea³⁵ și știînd de asemenea că :

4) — *directivitatea* este mai mare pentru frecvențele înalte, armonicele unui sunet vocal avînd o directivitate cu atît mai mare cu cît au un număr de ordine mai ridicat pe scara spectrală³⁶.

putem trage următoarele concluzii finale :

a) — nu toate vocalele cu indicativul (I) au aceeași penetranță și directivitate, odată ce formații timbrului extra-vocalic nici nu sînt reprezentați la unele dintre ele. În această situație, vocalele respective, — în cazul discutat în ordinea: [o], [e], [a], [i], [u] —, nu vor satisface în mod egal cerințele: perceptibilității, conductului auditiv extern, capacității sălilor de spectacol și directivității.

Efectul acustic, al acestei oscilații în existența frecvențelor înalte, de la o vocală la alta, este cunoscutul fenomen al „*fedingurilor vocale de sală*“, acea evidențiere sonoră, involuntară, a unor silabe, avînd ca centru silabic o vocală cu frecvențe acute în spectru, și acea estompere a altor silabe, avînd ca centru silabic o vocală lipsită de frecvențe acute în spectru, ultimele fiind, deci, lipsite de penetranță, directivitate și portanță, fenomen sesizat practic de orice spectator.

Efectul fiziologic al acestui mod de emisiune vocală, — dovedit, prin lipsa penetranței, ca reprezentînd o tehnică cu slabă impedanță reîntoarsă pe laringe —, este funcționarea defectuoasă a efectorului laringian și, ca o consecință, incapacitatea sa de a face față celor patru mari exigențe ale vorbirii de teatru în domeniul: frecvenței, intensității, timbrului și neoboselii.

Efectul estetic, în mod corespunzător, este și el negativ, cauza putînd fi numai insuficiența pregătire în domeniul tehnicii vocale elementare și speciale, insuficiență care impune „*volens nolens*“ încosetarea unor variate conținuturi într-un unic șablon realizabil în planul expresiei.

b) — Toate sonogramele cu indicativul (III) prezintă, în schimb, vocale cu aceeași penetranță, directivitate și portanță, odată ce formații superiori apar în aceeași zonă și cu amplitudini asemănătoare pentru toate vocalele.

În această situație toate centrele silabice vocalice vor satisface cerințele: perceptibilității, conductului auditiv extern, capacității sălilor de spectacol și directivității, *efectul acustic* fiind, în primul rînd, *eliminarea „fedingurilor vocale de sală*“, iar *efectul fiziologic*: asigurarea condițiilor optime de funcționare a efectorului laringian, aflat sub influența mecanismului protector al marilor impedanțe reîntoarse, prin care se favorizează realizarea maximă a celor patru exigențe ale vorbirii și cîntului de performanță.

Cît despre domeniul *estetic*, — în cazul unei astfel de tehnici vocale, capabilă să satisfacă mari imperative fiziologice și acustice, — se poate spune că își are oferite premisele pentru a realiza diferitele conținuturi abordate prin adecvate corespondențe în planul expresiei.

În încheiere trebuie precizate următoarele :

— în rîndurile de mai sus au fost expuse doar cîteva dintre aspectele concrete care fac ca metoda pe care am prezentat-o să se deosebească fundamental de oricare altă metodă, atît ca principii pedagogice, tehnici și procedee puse în lucru, cît și ca randamente acustico-fiziologice ;

— exemplele și discuțiile purtate s-au limitat numai la unele elemente de tehnică vocală elementară și specială, și aceasta referitor la principiul original al realizării unor mari randamente acustice prin procedeul acustico-fiziologic al obținerii unei noi baze articulatorii, specifică vorbirii și cîntului de performanță.

Și, în sfîrșit, trebuie reținută ideea că :

— metoda pe care o practic urmărește sistematic „pregătirea terenului“ pentru scopul final pe care trebuie să îl reprezinte domeniul estetic al artei vocale, tehnicile vocale prezentîndu-se nu ca scop în sine, ci ca bază materială, structură pe seama căreia urmează a se dezvolta procesul de suprastructură al creației artistice propriu-zise.

³⁴ Emerit, E. : *Phonetica* 14 : 193—236 (1966)

Phonetica 17 : 208—230 (1967)

³⁵ Bădărău, E., Grumăzescu, M. : *op cit. ant.*

³⁶ Husson, R. : *Physiologie de la phonation*, 1962, p. 451.