

MARIUS-ALEXANDRU POPESCU

RELAȚIA SOLIST-ACOMPANIATOR

*probleme ale sincronizărilor
interparteneriale debutante*

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

POPESCU, MARIUS ALEXANDRU

**Relația solist-acompaniator : probleme ale sincronizărilor
interparteneriale debutante** / Marius-Alexandru Popescu. - Cluj-Napoca :

MediaMusica, 2017

Conține bibliografie

ISMN 979-0-707655-22-1

ISBN 978-606-645-081-2

78

Pictură copertă:

Adrian Tarța

Design coperta:

Ciprian Gabriel Pop

© Copyright, 2017, Editura MediaMusica

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.

Reproducerea integrală sau parțială pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

 Editura MediaMusica

400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25

tel. / fax 264 598 958

CUPRINS

Argument.....	5
Preambul.....	8
Ipostaze evolutiv-interpretative ale acompaniatorului.....	11
Definirea noțiunilor de: - corepetitor-acompaniator.....	11
Tipuri de acompaniatori din perspectiva unor ipostaze evolutiv-interpretative (geneză- evoluție – continuitate)	18
Acompaniedorul începător	19
Acompaniedorul solist – tip virtuos	21
A. 1. Acompaniedorul în ipostaza de virtuos - Lipsa de toleranță (unilateralități ale rolului solistic personal).....	26
A.2. Acompaniedorul în ipostaza lipsei de subordonare (lipsa voinței de a deveni plan secund).....	29
A.3. Acompaniedorul în ipostaza lipsei de previziune (anticipare)	31
A.4. Acompaniedorul în postura unor direcționări eronate	33
Acompaniedorul absent – tip „umbră” (neconcludent ca identitate).....	37
Acompaniedorul blazat.....	42
Acompaniedorul „practic” (versat).....	45
Acompaniedorul „ideal”	51
Anexă.....	54
Ipostaze interpretative ale solistului acompaniat din perspectiva unor handicapuri de colaborare aptitudinal-atitudinale	55
Colaborarea tehnico-interpretativă cu solistul acompaniat.....	55
Depistarea lacunelor temperamentale și interpretativ-cognitive ale partenerului acompaniat.....	55
Introducere.....	55
Lacune cognitive	57
Orientări strategice defectuoase	58
Deficiențe de construcție și elaborare arhitectonică.....	73
Deficiențe ritmice ale solistului acompaniat	87
Deficiențe ale aprecierii și încadrării tempice la solistul acompaniat	92
Deficiențe tehnice ale solistului acompaniat	96

Lacune temperamentale ale solistului acompaniat	110
Lacune volitiv-motivaționale ale solistului acompaniat	127
Tehnicul fără suport expresiv	128
Expresivul fără suport tehnic.....	129
Deficiențe regizoral-scenice – hiperbole gestice-mimice ale solistului acompaniat	132
Anacronisme auditiv-aptitudinale (ca repere ale talentului individual) – modele ale handicapurilor	134
Deficiențe în administrarea tonusului volitiv – academismul în interpretare.....	137
Deficiențe ale consecvenței motivațional-volitiv – superficialul	139
Concluzii.....	143
BIBLIOGRAFIE	144

Argument

O primă constatare a mobilului intențional, ca aspect al unui plan de abordare a materialului propus pentru investigare vizează momentul motivant al pornirii demersului analitic, cauzalitatea și scopul care au condus la inaugurarea studiului asupra unui subiect legat de strategiile scenice și ingerințele unor implementări metodologice.

Acuitatea dilemei se concentrează asupra întrebării primordiale: de ce se ocolește în mod vădit problematica precum și analiza unor paradigme de excepție prezente în arta interpretativă cu inflexiuni de identitate profesională a acompaniatorului, alături de alcătuirea unui inventar al mijloacelor și procedeele strategice care viețuiesc latent în arsenalul de investigații proprii, insuficient utilizate ori de-a dreptul neglijate, minimalizate, folosite uneori cu o adevărată pudoare, de parcă nu ar fi drepturi câștigate (agonisite) în ani lungi de experiență profesională, nefiind puse în valoare, reflectorizate, focalizate suficient și constant.

De cele mai multe ori se recurge la descrierea actului interpretativ în ipostazele specifice (conform unor reguli statuate, prestabilite, universal consensualizate) eventual apelându-se cu slabe contururi identitale la menționarea unor deranjamente (neconcordanțe) de ordin stilistic-conceptual, dozaj deficitar, sau la unele aspecte vizând desincronizările între parteneri, aspecte întâlnite cu precădere în pagini de critică muzicală, cronici ale unor spectacole, cu verdicte, opinii, constatări asupra ambientului și microcosmosului empatic-interpretativ.

Într-adevăr printre acestea (citind printre rânduri) ne sunt furnizate latent o multitudine de informații legate de concepții ori menționate anumite neajunsuri (imperfecțiuni și dezechilibre aptitudinal-atitudinale) însă nu este exploatată breșa analitică a unei investigații temeinice a particularităților adiacente (inexistența procedurii de punere în practică a observației), alegându-se căi ale expectativei de (în) enumerare, orale, neintegrate (sintetizate) metodologic.

Se pune întrebarea, de ce se ignoră unele deficiențe (concepute deseori ca o plagă, ascunse ca o scuză, fie tratate cu îngăduință, fie cu superficialitate) atunci când există soluții practice pentru rezolvarea ori măcar atenuarea lor?

În majoritatea situațiilor se marginalizează sincretismul adaptărilor metodologic-strategice a definirii criteriilor de soluționare – eficientizare strategică.

Am dorit totodată a configura importanța disciplinei investigate aflate la nivel de egalitate cu celelalte misiuni ale artei pianistice (solistic, cameral, orchestral, ipostaze pedagogice), stabilirea ariei de extindere a atribuțiilor, inventarierea reperelor strategice cu repercusiuni directe asupra motivațiilor replicativ-reactive între parteneri precum și reliefarea identităților în capacitatea de susținere a unui scenariu propus, autoimpus (prin cooptări ale subordonării altruiste de integrare în ierarhia ipostazelor de comunicare-colaborare, ca evenimente ale prognozei de fuzionare-sincronizare).

Nevoia organică de focalizare – ordonare și sintetizare a unei multitudini de strategii cu reper caleidoscopic, evolutiv direcționate (tente empirice, improvizații pe fondului inițierii, coroborate cu realități ale experienței didactice acumulate și activității interpretative congruente au condus la o activitate de sistematizare a dispersiei de informații legate de subiectul strategiilor scenice .

La început din curiozitate, apoi din dorința tot mai stringentă de sintetizare a ideilor conturate am pornit la investigarea acestei teme într-un moment în care m-am întrebat (în timp ce acompaniam la clasă pe unul dintre studenții violoniști ce nu mai contenea cu gafele de natură ritmică, sărituri, bâlbâieli, repetări fără vreo logică evidentă) – de ce nu există, ca în atâtea alte domenii, un tratat, o metodică a actului de improvizare în momentele așa-zise delicate ale evenimentului interpretativ, de rezolvarea cărora depinde în fond reușita unui spectacol.

Această idee aprofundându-se cu fiecare nouă zi de contact cu studenții mai puțin abili aptitudinal și atitudinal, cu vizibile dificultăți de autoevaluare a propriilor demersuri, am pornit în căutarea unui material bibliografic care să-mi ofere un cumul de informații cu privire la tema aleasă (un fel de lectură de autocontrol) menit într-o bună măsură să justifice țelul muncii prestate. Am luat la rând cărțile de metodică a claviaturii, corzilor, instrumentelor de suflat, metodici ale cântului, de dirijat de asemenea operele conținând viețile celor mai reprezentativi cântăreți și instrumentiști (chiar artiști populari, de muzică ușoară, jazz) analize și studii muzicologice, eseuri, memorii, scrisori, critici și cronici de spectacole, anecdote, cărți de popularizare a tehnicii de dirijat, repetiții cu diferite orchestre, însemnări despre colaborarea pianistilor și corepetitorilor cu diverși instrumentiști, opiniile formațiilor de amatori, a diletanților, snobilor, citate celebre ale unor personalități consacrate, în toate acestea, cu rare excepții reușind să găsesc doar referiri și vagi trimiteri la ideea pe care o construiam (aluzii, eventual câte o frază care oglindea ceva mai de aproape domeniul temei abordate).

De obicei în aceste lucrări se elogiază personalitatea artistică a interpretului (cu o adăugare lacunară a valențelor interpretative ale acompaniatorului), însă rar se poate depista o așa-zisă verigă de fuziune discordantă în colaborarea cu partenerul, poate cu excepția unor evenimente mai mult obiective decât subiective și cu vădit caracter anecdotic, accidental.

Tot mai nedumerit în găsirea unui material pentru întocmirea unui studiu asupra subiectului m-am decis să mă folosesc în cele din urmă de rezultatele experienței personale punctuale, o analiză a momentului concret în care are loc un anumit „incident” (o verigă lipsă în interpretare, un moment de perturbare, un hiatus) de fapt o investigare a întrepătrunderii mai multor „evenimente” ce condiționează comportamentul scenic printr-o raportare concretă la momentul dat: psihic-estetic, formal, arhitectural, încercând să elimin printr-o metodică proprie „petele albe” din cartografia muncii de acompaniator privite din această perspectivă a inciziei analitice.

Necesitatea alcătuirii unui suport metodologic, de direcționare a implementărilor strategice, de evaluare și coordonare la impactul cu podiumul răspunde încercărilor de ghidare a colegilor începători, aflați în avanscena marilor confruntări ale investigației date de specificul artei de a acompania (corepeta) prin labirintul unor ipostaze profesionale a cărei măiestrie se poate cuceri doar prin experiența susținută zi cu zi, prin acumularea unor sinteze de experimentare-informare în contactul repetat cu scena și a exersării aptitudinilor de reacție-replicare clamate de incidența metodelor spectaculare decisive.

Presupun că cercetările teoretice și practice, precum și rodul experienței personale dobândite și expuse aici vor reprezenta o contribuție germinatoare la îmbogățirea literaturii de specialitate, oferindu-se drept material auxiliar didactic pentru studenți și colegi de breaslă deopotrivă. Sper ca prin acest demers să dau o mână de ajutor tuturor colegilor care trec prin încercări similare (în cazul contactelor debutante cu scena în meseria de acompaniator) să primesc în același timp acordul tacit al colegilor cu experiență și nu în ultimul rând să-l inserez drept un act autojustificativ al rolului și rodului muncii personale depuse într-un sfert de veac de activitate, asemenea unei conștientizări a finalității concluzive. Ca lectură aş recomanda-o inclusiv melomanilor consacrați din rândul publicului.

Preambul

Motto:

„Nu pentru că lucrurile sunt dificile evităm să le facem,
ci pentru că nu îndrăznim să le facem ele sunt dificile” (Seneca)

Postura caleidoscopică a interferențelor create de situațiile în care protagoniștii actului interpretativ ajung să fie puși (amintind de emisiunile în direct unde orice conexiune poate deveni posibilă) conduce la apariția unor trasee inedite în reacție, realizându-se asocieri ce anterior evenimentelor derulate nu puteau fi prevăzute. Aceste noi itinerarii circumstanțiale pot fi deschizătoare de drumuri în direcția unor dimensionări ale unor noi perspective de îmbogățire a experienței strategice acumpaniatoare .

Practic, infinitatea posibilităților, ariei, direcțiilor de manifestare a reacțiilor scenice asigură varietatea similară de angajare în procesul de uzitare a strategiilor corespunzătoare.

„Doza de subiectivism care intervine în domeniul nostru (interpretativ, n.n.) tocmai din pricina impalpabilului artei muzicale, e considerabil mai mare decât în toate celelalte arte”¹ . „Muzicianul pornește de la un element sintetic și nu de la unul analitic”².

Neavând pretenția de a acoperi întreaga gamă de manifestare a evenimentelor scenice și diagnosticare a lor (în caz contrar, cunoașterea apriorică absolută ar face inutilă munca de parteneriat) mă voi limita la conștientizarea unor aspecte ce-și găsesc finalitatea în acțiunea de ajutorare a partenerului, de delimitare sintetizantă a unor cazuri ce nu au voie să lipsească din „vocabularul” (arsenalul de strategii) unui acompaniator cu veleități artistice evaluate. Demersul explicațiilor va constitui și un răspuns oferit colegilor mai tineri porniți în căutarea unor procedee benefice de rezolvare a unor ambiguități de ordin cognitiv meșteșugăresc.³ Voi recurge astfel la recomandări privind strategia proprie de contracarare a evenimentelor scenice nedorite cu specificarea modalităților privind ceea ce trebuie făcut, respectiv ceea ce nu e recomandabil de aplicat în atare situații.

Mă adresez și acelor care au trecut prin situații similare și au fost nevoiți să experimenteze pe propria piele o sumedenie de combinații empirice în vederea găsirii drumului corect, cu dorința de a scurta cât se poate intervalul unor căutări sterile a viitorilor debutanți prin prevenirea unor direcționări greșite, indicarea unor piloni orientativi, oferirea unui traseu strategic optim în vederea evitării unor labirinturi de experimentare mistuitoare de timp și energie, a unor eforturi inutile, disproporționate

¹ Pascal Benteoiu, *Imagine și sens*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1971, p. 14

² Ibidem, p. 27

³ Mă refer la momentele de conjuncturi anxiogene a celor aflați la început de drum, în faza inițierii, a formării profesionale în aflarea unor soluții viabile de rezolvare a unor conflicte legate de munca prestată, precum și la clarificarea unor sentințe raportate la întrebări de genul: „tu cum rezolvi locul acesta?!, „unde faci săritura la tutti?“, „cum dai intrarea?“, „cât reduci în locul acesta?“, „cum sari după el” etc.

ca angajament și combustie personală. Se au în vedere câteva verdicte cu conexiuni menite a-l îndrepta pe acompaniatorul debutant din hățșurile întortocheate ale unei munci îngustate de lipsa de experiență, către perspectiva unor orizonturi mai vaste, îndrumarea către o gândire mai practică (pragmatică), economicoasă din punctul de vedere al mijloacelor folosite prin care acesta să fie scutit de travaliul penibil al multelor ore pierdute prin căutări inefficient direcționate cu efect pulverizator al opțiunilor.

Am dorit studierea comparată a unor reacții ale diferitelor tipuri de parteneri, în diferite ipostaze și faze de evoluție, evaluarea unui automatism în reacții (un antrenament al reacțiilor prompte în momente dificile, de cumpănă) studiul gradului de spontaneitate, rapiditate, justețea/injustețea acestora, viabilitatea deciziilor instantanee, ducând toate la obiectivul central – de decodificare a handicapului de reacționare-replicare atât personal cât și comun.

În domeniul studiului asupra modificărilor de comportament generate de impactul scenic există un număr relativ redus de cercetări, majoritatea fiind centrate în direcția unor modele preexistente, șablon al abordării. La rândul lor, mijloacele de analiză de multe ori rutinarde sunt bazate pe elemente reflexive, stagnante în experimentare cu implicații empirice sau de prognoză tributare unor optici convenționale.

Strategiile rămân nesprijinite de practică, inaplicabile ori demagogice dacă ating doar probleme de legitate, generale, de definiții și noțiuni abstracte înșiruite în mod savant, neavând astfel penetrare către utilitate. Vor reprezenta doar niște simple enunțuri asumate la masa de lucru și mai puțin ancorate de locul desfășurării (scena).⁴

Ca punct orientativ de pornire a demersului introspectiv, pentru a susține o anumită strategie e nevoie de un arbitraj imparțial – deci de o privire panoramică asupra tuturor factorilor ce permit buna funcționare a elementelor care asigură

⁴ Nu doresc înșiruirea arhi-exploatată a unor definiții sau sentințe (clișee) de genul „tracul este...”, „fuziunea scenică se realizează prin ...”, „rolul acompaniatorului este de a ...” probleme intens dezbătute, în ipostaze caleidoscopice de larg contur. În majoritatea lucrărilor (articolelor) care tratează teme legate de arta și misiunea acompaniatorului ne lovim de expresii de genul :”corepetitorul trebuie să...,i se cere să cunoască la perfecție partitura”, expresii ce trasează anumite sarcini (să-l asculte pe solist, să-l urmărească, să fie receptiv) fără a se propune însă și strategiile corespunzătoare („e preferabil să...” – dar dacă nu se întâmplă așa cum și-a propus scenaristul aprioric ? - sau „un bun acompaniator” – și dacă respectivul nu e chiar atât de bun, ori e bun dar tocmai suferă de o indisponibilitate dispozițională momentană – e într-o criză de inspirație). Sau să luăm un alt clișeu: o idee întrucâtva forțată ni se pare insistența și importanța neobișnuit de mare în legătură cu aptitudinile de citire la prima vedere și rolul indispensabil pe care această activitate îl joacă în afirmarea personalității și capacităților unui bun acompaniator (ca și auzul absolut la un bun interpret). Este un aspect deosebit de clar că etica acestei profesii nu îngăduie acte improvizatorice de asemenea răspundere la astfel de parametri. Există în general o anume considerație față de partenerul cu care urcăm pe podium care nu lasă loc unor asemenea momente aleatorice, de suspans profesional. Personal, nu consider benefică intrarea pe scenă într-o conjunctură în care corepetitorul e constrâns să facă față unor cerințe suplimentare, unor situații generatoare de stres, de deformare a unor imagini prestabilite, toate acestea ducând la situații ce pot susține în cel mai bun caz amatorismul, lipsa de răspundere, cascadoria, teribilismul. A intra pe scenă cu un program insuficient finisat sau apropiat de limitele unei citiri aproximative, neaprofundate la toți parametrii constitutivi reprezintă un act de sfidare, de desconsiderare a legilor interpretative, consacrate. Mai mult, nici unuia dintre protagoniști acest fel de manifestare nu-i va aduce satisfacție, nici succes. În acest caz e recomandabilă contramandarea spectacolului sau recurgerea la serviciile unei persoane familiarizate cu repertoriul respectiv. Există, bineînțeles cazurile devenite celebre cu stări de spirit și realizări ieșite din comun. Aspectul etic se referă în acest caz și la considerația acordată auditoriului.

activitatea de interpretare. Astfel, nu putem unilateraliza fondul handicapului rezumându-ne la analiza disproporționată realizată dintr-o perspectivă univocă a elementelor constitutive a demersului strategic. Nu putem investi cu toate prerogativele negative doar unul din personajele „acțiunii”. Având cel puțin doi participanți la actul constitutiv al construirii imaginii sonore, al realizării și fuzionării unui ansamblu e normal să pornim de la o investigare –inventariere a eventualelor deficiențe analizându-le dintr-un punct de vedere bivalent (acompaniator-solist) așezând arsenalul de mijloace personale a fiecărui protagonist în parte (la momentul dat evolutiv) într-un dispozitiv de balans imaginar. În acest fel pe parcursul investigației vom putea observa în care parte – la care tip de ineficiențe, lipsuri, ambiguități – se înclină brațul balanței și în ce măsură.

O cercetare bifocală va stabili gradul de influență reciprocă exercitat de unele deprinderi deficitare, inadecvate, inconforme cu cerințele momentului dat, cu acțiune directă asupra partenerului și gradul de balans dezechilibrator produs de actul în sine, ca element de tulburare a unei fuziuni a discursului propus.

Pentru a nu încărca accesibilitatea lecturii cu termeni ce ar putea deruta direcționalitatea de inteligibilitate a celui căruia se adresează demersul informațional, voi încerca să folosesc termeni de largă accesibilitate semantică (sau într-o formă concentrată coduri comune de abordare a unor aspecte specifice muncii de acompaniator) uneori chiar jargoane (pentru o ilustrare fidelă) metafore, sensuri eseistice, concluzii și formule personale de exprimare, toate menite a da perspectivă orizontului imaginativ strategic celor cărora le sunt destinate aceste rânduri, adresându-se deopotrivă – în momentele de decizie – și celor care nu reprezintă masa îngustă a avizaților

Ipostaze evolutiv-interpretative ale acompaniatorului

Definirea noțiunilor de: - corepetitor-acompaniator

- terminologie uzitată
- arii de cuprindere (extensii)
- delimitări și interferențe
- spectru informațional

Motto:

„De ce doriți cu orice preț să deveniți solist? E plină lumea de ei! Rămâneți mai bine alături de acompaniere și slujiți-o. E una din cele mai frumoase sarcini în muzică”

(sir. Ronald Landon către Gerald Moore *Túl hangos, vagyok? – Acompaniez prea tare ? – Zeneműkiadó, Budapest, 1962*)

Înainte de a porni demersul analitic de surprindere a diverselor ipostaze în care poate fi întâlnit acompaniatorul, ca element al unei imaginare balante a relațiilor integrate în peisajul comunicării parteneriale va trebui să aducem unele precizări definiții clarificatoare și clasificatoare de integrare a personajului (principal, din punct de vedere al abordării tematic) în scenă. Întrebarea pornește de la identificarea și relația corectă a acestuia față de ipostaza în care își desfășoară activitatea (în spațiul extra-scenic sau pe podium). Cine este de fapt această importantă (indispensabilă) piesă în angrenajul interpretativ ce reunește diferite combinații cameral-solistice (a se vedea acompaniatorul) ori meșteșugărești – artistice (a se vedea corepetitorul)? Cine este de fapt *corepetitorul* și cine reprezintă breasla (universul) *acompaniatorilor*? Pentru că, oricât de curios ar părea cele două noțiuni: corepetitor – acompaniator nu sunt sinonime, prin faptul că nu se acoperă una pe cealaltă (decât doar pe anumite porțiuni – segmente de manifestare comună). Persistă de foarte multă vreme confuzia în folosirea acestor denumiri (titlaturi) pentru operații cu totul străine de aria de acoperire a activității prestate de aceștia. Cu atât mai derutant, cu cât chiar în dicționare de specialitate termenii sunt alăturați, folosiți alternativ ori chiar combinați (corepetitor care acompaniază, „corepetitor = pianist acompaniator care ajută soliștii în orele de studiu la însușirea pieselor de repertoriu”⁵). Alte interferențe noționale fără o grafică a delimitării pot fi surprinse în diferite contexte, de exemplu:

⁵ *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București 1984, p. 124

„COREPETITOR = pianist acompaniator care îndrumă pe interpreți în timpul cât aceștia își studiază partiturile respective.”⁶

= „*acompaniator pianistic* care ajută la învățarea rolului, bucatii muzicale de către cântăreți și *studiază* cu aceștia – înlocuiește acompaniamentul orchestral cu cel pianistic”⁷ (de fapt fiind vorba de atribuții specifice muncii de corepetiție).

Din punct de vedere spectacular-tehnic:

Corepetitor = „coregizor”⁸ cu multilateralitate sincretică (lipsa nuanțării)

REPETITOR (de la) = repetiție făcută cu corepetitor; a co-repetă = a repeta împreună⁹.

Într-o accepțiune mai largă, corepetitorul poate fi un *mediator*, o persoană interpusă între profesorul de specialitate și interpret, un translator care traduce intențiile individuale și le orientează către aspirațiile colective, slujind în același timp la preîntâmpinarea situațiilor conflictuale, le mediază, le sedimentează-sintetizează, fiind un înlesnitor al procesului interpretativ, o punte de transmitere și orientare a informațiilor. Obişnuit să lucreze cu elemente situate în variate ipostaze evolutive își păstrează liniștea și stăpânirea în momentele dilematice cu conotații de acuitate a percepției și reacției.

Terminologiile confruntându-se cu un continuu vertij în aplicare, se cuvine a face o delimitare concisă și o direcționare cu explicații într-un singur sens, menite a opri această permanentă centrifugare a denumirilor.

Distincția poate fi realizată pe mai multe planuri:

1. Noțiunea de COREPETITOR – ACOMPANIATOR – poate delimita gradul atribuțiilor individuale prin spațiul încadrării activității. Astfel, dacă definim corepetitorul ca o persoană care are *sarcina* să repete rolurile cu cântărețul, acompaniindu-l (!) la pian, vom remarca faptul că e vorba de o obligație, de un lucru *impus*, legiferat (datorie față de solist, ocupație de bază) față de un act *autoimpus*, lăsat la discernământul, disponibilitatea, flexibilitatea și libera alegere a sferei de influență a *acompaniatorului*. Deci în acest prim stadiu corepetitorul are un program impus – acompaniatorul, unul autoimpus.

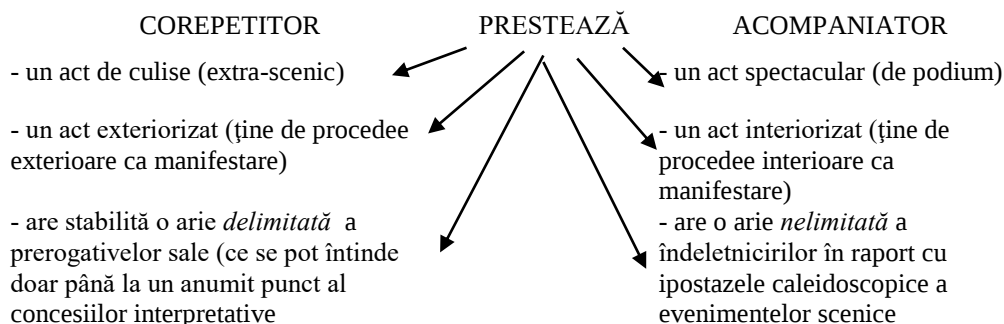
Un posibil paralelism de delimitare propune distincții nete:

⁶ A. Dolyanski, *Mic dicționar muzical*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, București 1960, p. 123

⁷ Böhm László, *Zenei műszótár* (Dicționar muzical), Zeneműkiadó, Budapest. 1955, p.137

⁸ Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, Editura Meridiane, București, 1966, p. 55

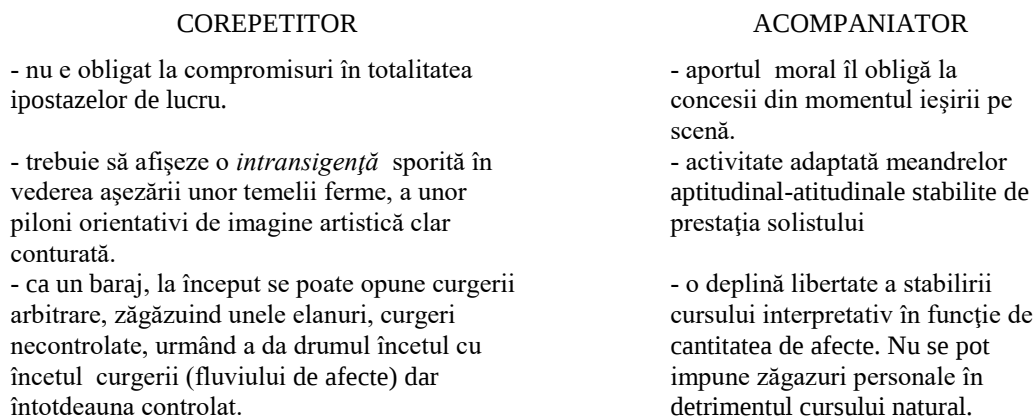
⁹ “Pârghie de legătură între solist și dirijor”, Lăcrămioara Naie, *Arta acompaniamentului de operă și lied*, Editura Sanvialy, Iași, 1996, p. 1



Din punctul de vedere al ariei de sacrificiu, abordarea prezintă de asemenea

direcționalități diferite.

astfel:



profesor de agogică

←
astfel—>

partener de agogică

Poate să imprime viziunea proprie în scopul concentrării, învățării, fixării, poate fi autoritar, exigent, intransigent față de fluctuațiile tehnice ori psihice ale partenerului.

rol bine delimitat (de uzură)

←—astfel—>

Merge peste tot pe unde calcă solistul (îl întovărășește ca o umbră:¹⁰ renunță la spiritul autoritar intransigent față de conformația psiho-emoțională, tehnică, căutând metoda diplomației scenice.

rol de conjunctură (activant)

- Există o distincție chiar în interiorul individualității terminologice ce poate stabili categorisiri la nivelul entității în sine. Se pot deosebi în acest fel valențele legate de vocația corepetitorului care asigură: A] - pregătirea

¹⁰ *Accompagner* (fr) = a întovărăși

elementelor vocale - el fiind „ascuns” din punct de vedere spectacular (nu este prezent la actul scenic propriu-zis decât doar prin caracterul de inspirare-impulsionare a muncii depuse anterior, eventual ca un element de rememorare, de insuflare a siguranței scenice datorită experienței personale propulsate interpretului ca factor inductor în consolidarea repertoriului.

B - corepetitorul secțiunii instrumentale care poate juca un rol psihologic similar cu corepetiția de operă (în cazul în care solistul evoluează ulterior cu ansamblul orchestral) ori poate fi prezent ca factor direct implicat în evoluția scenică, el căpătând astfel o dublă funcție: de corepetitor și ulterior de acompaniator (aici noțiunile căpătând o direcție divergentă concludentă) acesta din urmă fiind legat indisolubil de evoluția solistică, fără aportul său neputând avea loc spectacolul (de aici și termenul de *accompagner*.

Din punct de vedere al implicării emoționale actul acompaniator pretinde atribuții în plus față de o simplă corepetiție în sensul implicării, a participării totale a tuturor parametrilor personalității în actul discursiv, nu doar o simplă operațiune rutinardă (în sala de clasă, de studiu). Este vorba de o implicare a motivației, volitivă, interesată, cu grad sporit de răspundere, exigență față de sine, solist, auditoriu, o angajare sincretică. Dispoziția acompaniatoare presupune (față de cea corepetitoare) întovărășirea la bine și la rău, înțelegerea acută și vigilentă a intențiilor artistice, spiritul de solidaritate fiind secondat de respect, altruism, tact (diplomație) deschidere, flexibilitate, subordonare dar și inițiativă, o activitate de acumulare energetică, într-un cuvânt, pianistul acompaniator devenind un *co-interpret*.

Acompaniatorul subliniază și definește atmosfera și sentimentele discursului, aduce intimitate în actul interpretării în relația partenerială, mobilizează elemente de vivacitate latentă atât fizică cât și psihică. Pe podium susține și stimulează, aducând o contribuție în plus, aceea a ingerinței de adaptare la condițiile de certă reînnoire a discursului în ipostaze mereu variate (corepetitorul neavând obligații de adaptare-transpunere totală în condițiile unei munci de formare-inițiere).

Avem astfel o nouă imagine a abordării ca atribuție:

COREPETITOR

- element generator al unei munci de formare- inițiere (în curs de consolidare)
- prezent la clasă, repetiție; indirect „asigură o muncă premergătoare”¹¹
- caracter de dirijare, îndrumare, constatare
- de parteneriat avanscenic

ACOMPANIATOR

- element de redare a unei sinteze concepționale, relativ finite.
- prezent pe scenă, direct „ține companie, întovărășește”¹²
- caracter-artistic- spectacular, de contemplare, pliere
- de parteneriat scenic

O altă viziune a abordării diferențiate a spectrului terminologic dat, poate lua un ghidaj elocvent după inventarierea materialului executat și a gradului de responsabilitate corespunzător naturii acestuia.

Deosebim din această prismă a) implicarea într-o lucrare scrisă în original de mâna compozitorului – lied-sonată-piesă instrumentală și b) transcripție – reducere orchestrală pentru pian – concert – arie – piesă cu acompaniament orchestral, cu corelațiile generate de colaborarea pianistică în fiecare din aceste ipostaze¹³. Astfel în primul caz¹⁴ nu este oportună folosirea terminologiei de corepetitor. Aici corepetitorul devine parte integra(n)tă a discursului, fiecare sunet având un corespondent semantic necesitând o implicare cvasi-totală a întregii armonii spirituale individuale în conferirea unei aure specifice.

A doua ipostază – (b) (transcripție) nu necesită o fidelitate cantitativă precis conturată, putând fi investită cu o marjă relativă de libertate, fiind vorba de o schițare – o reducere, abordarea și implicația (intensitatea) emotivă poate lua atitudini diferențiate, neavând un impact atât de covârșitor ca un material original¹⁵, nu ascultă de niște

¹¹ Liliana Iacobescu, *Acompaniamentul ca artă*, Editura Universității Transilvania, Brașov, 2006, p. 4

¹² Ibidem, p. 6

¹³ Dacă în rândurile de mai sus am făcut o distincție între tipurile de corepetitori (vocali și instrumentali) se cuvine a face o raportare diferențiată a tipurilor acompaniatoare în viziunea complexității repertoriale. Astfel, putem stabili o colaborare pianistică de amploare la nivel de egalitate (în cadrul sonatelor) cu solistul (co-interpretare, co-parteneritate), ori în piese tematice de largă amploare (Szymanowski - *Mituri*, Prokofiev – *5 Melodii*, Schumann - *Fantezia*, Schubert – *Trockne Blumen*, Stravinski *Istoria Soldatului*, Weber – *Grand Duo*) și o colaborare colaterală cu implicații „decorative” de „acompaniament” în sensul dat de dicționare: ansamblul elementelor care, în țesătura muzicală au un rol expresiv subordonat melodiei principale (Dicționar de termeni muzicali., 1984) în cazul unor piese de virtuozitate, de caracter, miniaturi, de atmosferă.

¹⁴ A se vedea litera - a

¹⁵ Există bineînțeles multiple cazuri în care compozitorul și-a transcris lucrarea *manu propria* (Ravel, Saint-Saëns, Prokofiev, Ceaikovski etc) unde acompaniatorul își intră în atribuție, se autosizează ca implicare

legități rigide, urmând a fi improvizate în funcție de complexitatea reducerii (grad de „încărcare”) a unor disponibilități manuale-tehnice.

Astfel obținem încă un tabel comparativ al nivelurilor diferențiate :

COREPETITOR	ACOMPANIATOR
relativă detașare, distanțare față de semantica emoțională	intimitate sporită implicare a atitudinii și dispoziției, disponibilității afective
schitare – creionare – punctare	pliere (mulare) discursivă
extragere benevolă a unor strategii de reducere	cuprindere globală a parametrilor individualităților aferente caracteristicilor repertoriului ales

În final se poate distinge un aspect de departajare a înțelesurilor conceptuale prezentate până acum recurgând la o analiză a diferențelor ce intervin în câmpul de activitate-atribuție al corepetitorului și acompaniatorului.

Lăcrămioara Naie¹⁶ surprinde direcțiile de manifestare a activității de corepetiție prin punctări ale atribuțiilor de natură a „conduce cu mișcări din cap, trunchi, cu vocea, cu privirea, ridicând uneori o mână pentru a da intrările soliștilor, a sublinia un accent, o frază, a corecta și imprima tempoul corespunzător, a da pregnanța firească a unui ritm [...]. Mâna dreaptă nu va sluji întotdeauna pianul” (câtă deosebire față de prestația acompaniatoare scenică! n.n.) „ci va deveni mână de dirijor ea reprezentând organul cel mai activ, care știe să reducă din partitură atât cât trebuie, știe să dubleze cântăreții în momentele dificile, [...] va da intrările tuturor personajelor”.

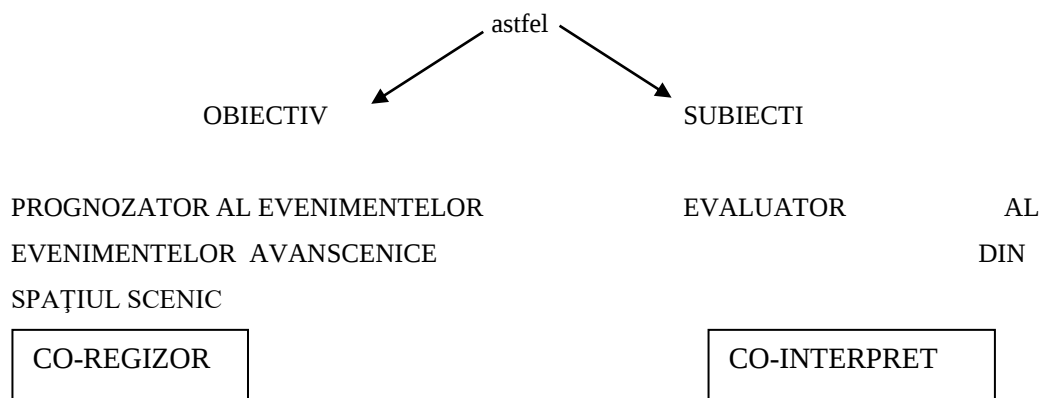
Astfel, din punct de vedere al activității depuse se poate observa, în cazul corepetitorului, o susținută activitate de tip regizoral în condițiile unei contribuții directe în pregătirea scenică. El utilizează un tip de dialog bazat pe îndrumări bazate pe explicație și demonstrație nedisimulate, reprezentând însuși obiectivul demersului (extinzându-se doar sporadic asupra unei dimensiuni finale).

Ori, la acompaniator, aceste demersuri regizorale comportă influențe mult voalate, coordonând un dialog intim, sugestiv, bazat pe experiențele anterioare (rezultate din acțiunea aferentă corepetării).

¹⁶ În *Arta acompaniamentului de operă și lied* (Editura Sanvialy, Iași, 1996) , p.2

Din punct de vedere al indicațiilor:

COREPETITOR	ACOMPANIATOR
- propune strategii ce pot fi modificate ulterior	- propune strategii unice, originale, invariabile ce nu intră sub incidența ocazionalului (nu suferă modificări)
- activitatea depusă comportă multiple posibilități de exteriorizare a travaliului, o sumă variabilă de ipostaze	- varianta unică, definitivă este singura ipostază a planului de acțiune – comportă un caracter sintetizant
- gestică și mimica fac parte dintr-o suită de exerciții și direcționări menite a consolida actul scenic	- gestică și mimica sunt parte constitutivă a actului artistic consolidat, respiră odată cu acțiunea scenică în derulare
corectează, precizează tactica de lucru, direcționează strategii	- integrează strategic - sintetizează tactic
- propune sume de posibilități ce pot fi utilizate ulterior în redarea pe podium	- globalizează sumativ opționalitățile propuse
- lucrează (operează) cu mijloace exterioare, folosind aspecte verbale, afiliate conversației, punctuale	- lucrează (operează) cu mijloace interioare folosind coduri comune de interferență (colaborare) mutuală
- „nu este partener de creație scenică” - „nu este artistul cu care se vor împărtăși gesturi interpretative” ¹⁷	- este activ scenic - împarte responsabilitatea cu solistul
- se bazează pe legități UNIVERSALE - GENERALE	- se bazează pe legități INDIVIDUALE - PARTICULARE



Am socotit necesară această deblocare a sinonimității terminologice în vederea unor investigații ulterioare, demersuri analitice care se vor centra pe uzitarea termenului de *acompaniator* în totalitatea posturilor scenice și relaționare cu partenerul, precum și

¹⁷ Letiția Chirodea, *Pedagogia pianului din perspectiva citirii la prima vedere*, Editura Arpeggione, 2003, p. 39

în alegerea strategiilor și tehnicilor de evaluare a momentelor problematice generate de inhibițiile specifice contactului cu podiumul, și elementelor adiacente până la cvasi-eliminarea unor handicapuri aptitudinal-atitudinale în sfera dialogului și replicării prin cuprinderea ipostazelor evolutive generale și particulare.

Termenul de *corepetitor* va acoperi aria manifestărilor legate de întregul angrenaj premergător ieșirii pe scenă, a strategiilor muncii la clasă, a tehnicilor de parcurgere a etapelor de anticipare a constituirii modelului sintetizant al actului interpretativ finit, a evaluării lacunelor parteneriale din travaliul interparteneriatului în raport cu cerințele unui echilibru scenic adecvat.¹⁸

Tipuri de acompaniatori din perspectiva unor ipostaze evolutiv-interpretative (geneză- evoluție – continuitate)

Nu se poate concepe o analiză ce se dorește a fi obiectivă, fără angajarea echilibrată, echidistantă a tuturor aspectelor prognozate a deveni protagonistele majore ale actului interpretativ. Astfel, această abordare trebuie să înceapă în primul rând cu strategiile impuse propriei individualități, modelului personal, raportat la specificul personalității și gradului particular de evoluție – strategii inserate în propria viziune și corelate în raport cu suma posibilităților proprii la un moment evolutiv dat – toate într-o permanentă și activă relaționare cu partenerul (niciodată contextul analitic nu poate fi abandonat unei sfere egocentrice de manifestare a tacticilor propuse, rupte de realitatea unei fuziuni parteneriale a unei bivalente dimensiuni a dialogului).

Prima misiune în elaborarea competenței investigării trebuie să cuprindă o autoevaluare a resurselor (unei competențe) proprii, a parametrilor nivelului profesional punctual, a prognozei unei perfecționări și a perspectivelor generatoare de experiențe scenice a permeabilității receptării informației, în scopul unei dezvoltări profesionale adecvate. Gradul de receptivitate, aria de cuprindere a câmpurilor de manifestare a spontanului, flexibilului, gradul de libertate a unor concepții cu caracter de cumulare și asumare a diferitelor modele strategice, analiza repertoriului, și stadiul de evoluție a capacităților sintetizante a datelor acumulate până la momentul emiterii unor ipoteze (pertinente) asupra realității examenului dat în fața auditoriului, toate reprezintă aspecte distincte ale unei judecăți de autoevaluare, menite a delimita gradul de disponibilitate a partenerului și vocației. Acest demers cognitiv se poate extinde și asupra unei autoanalize privind ușurința/dificultatea modelelor de aplicare-combinare, maleabilitatea și veridicitatea folosirii unor metode, concepte diverse, a utilizării lor în momentele de impact scenic.

¹⁸ Sau într-o interpretare simbolică: un act de inițiere (corepetiție) urmat de o relaționare esoterică (acompaniere)

În evitarea aspectului de unilateral în aprecierea unor handicapuri (înțelegem: lacune, deficiențe, laturi prin care protagonistul este mai puțin avantajat, inconveniente de natură caracterială și cultural-etică, deficiențe fizice și psihice cu efecte directe asupra calității prestației artistice, anumite stângăcii și dezechilibre conceptual-stilistice) am imaginat drept fundal de scenariu o balanță (cu două brațe și un cadran) în care așezăm într-una din cupe personajul numit acompaniator, iar ca o contrapondere, în cupa opusă, protagonistul – partener (solist), urmând ca printr-o măsurare analitică a deficiențelor fiecăruia în parte, să creăm perspectiva unui echilibru conceptual, ideatic. (Balanța trebuie adusă în echilibru prin analiza modurilor de alegere a compromisurilor, o egalizare a însușirilor pozitive / negative a ambelor părți). Toate înclinările (balansările) într-o direcție sau alta, vor reprezenta tot atâtea inconveniente în fuzionare cu efecte directe asupra prestației partenerului. Astfel, o pendulare către „cupa” acompaniatorului va însemna implicit o propunere lacunară, defectuoasă a acestuia ca mesaj transmis partenerului, deci imaginea distorsionată a echilibrului scenic va reprezenta un transfer deficitar în direcția pianistului acompaniator, și invers: o soluție inadecvată, venită din sfera solistică va înclina balansul carenței respective în direcția sa, dezechilibrarea reprezentând impactul al cărui efect urmează a fi diminuat prin utilizarea strategiilor adecvate.

Vom porni demersul analitic, astfel, prin depistarea și inventarierea elementelor ce contribuie la starea de dezechilibru a unei funcționări adecvate a habitatului interpretativ din perspectiva acompaniatorului. În acest sistem axat pe urmărirea unor dileme conceptuale și lacune în profesii distingem modelul *acompaniatorului începător* aflat la început de drum care din prisma atitudinii în contactul partenerial cuprinde în aria de manifestare 1) tipul acompaniatorului de factură solistică-virtuoasă și 2) acompaniatorul „absent” – tip „umbră”¹⁹. Ca o perspectivă colaterală, a unui traseu conceptual închis, distingem tipul corepetitorului „hiperactiv” – și într-o viziune avansată acompaniatorul subordonat actelor de rutină – definit ca blazat – plictisit.²⁰

Acompaniatorul începător

Motto:

„Cine nu se poate stăpâni pe sine,
cum să stăpânească pe altul?”
(Proverb românesc)

Așa cum am afirmat anterior, acompaniatorul începător produce un dezechilibru în relația cu solistul atât în universul conceptual cât și în cel al dialogului, greutatea handicapului astfel creat mutându-se în sfera evolutivă a sa.

¹⁹ Contraponderea lor – acompaniatorul „practic” și ideal”.

²⁰ Toate aceste ipostaze vor fi analizate cronologic în rândurile care urmează

Numim acompaniator începător²¹ în această accepțiune de inferioritate față de partenerul de dialog:

- pe cel ce nu a avut contacte de dialog susținute;
- pe cel deținător al unei tehnici de lucru incipiente, drept urmare însoțită de o experiență strategică limitată - și un spirit al resurselor de combinare-asociere redus ca mijloace de potențare a activității interpretative.

Ca proiecție a unor labilități proprii debutului este beneficiarul unei sumare cunoașteri și recunoașteri a unor coduri semantice și conceptuale garante ale unei prestații de dialogare adecvate;

- posedă o capacitate redusă perspectivală, de globalizare și sintetizare,
- indecizie în momentele de perturbare a angrenajului scenic;
- spontaneitate și maleabilitate condiționate încă de natura unor dispoziții psiho-fizice individuale (inhibiții, trac, anxietate, stres, derută, inconfort scenic, autoculpabilitate pronunțată, respectiv forme fluctuante din punct de vedere tehnic, regizoral, crispări iminente fiind rapsodic și fluctuant în dispoziție);
- prognoze neclare – nu e capabil să susțină un plan interpretativ de sine stătător; autoevaluări de regizare inconsecvente ca verdict;
- se cramponează într-o ideatică statică, de moment, fără capacitatea de a oferi formule viabile de continuare a unor formule interpretative propuse;
- capacitate de fuzionare defectuoasă, cu multe lacune și inegalități stilistice și de concepție (subordonare excesivă sau ierarhizare empirică a dozajelor în relație cu solistul acompaniat);
- dezordine și dezorganizare în construirea unor planuri agogice;
- exacerbarea unor detalii ne semnificative în detrimentul cuprinderii asamblate și ancorarea într-o ideatică prea puțin flexibilă în raport cu cerințele scenice prin raportare la un orizont necizelat.

În cele ce urmează intenționăm să analizăm diferențiat fiecare din aspectele enumerate, însumând într-un arc evolutiv dialectica mijloacelor de formare profesională capabile să înlesnească trecerea de la experiment la experiență, de la empiric la sintetic, de la începător la versat.

²¹ Termenul de acompaniator începător se referă la categoria acompaniatorului corespunzătoare cu propuneri strategice incipiente, în stadiu de incubare, fără o conștientizare unitar și constant direcționată. Nu ne referim aici la categoria acompaniatorului începător cu virtuți de clarviziune și prognoză dibace. Bineînțeles că un acompaniator începător nu e restricționat în a poseda argumente decisive din punct de vedere al utilizării strategiilor și modurilor de operare, subliniem însă, încă o dată, că imaginea analizată surprinde ipostazele acompaniatorului lipsit de aceste avantaje native.

Acompaniatorul solist – tip virtuoz

Vom defini momentul de răscruce, în care proaspătul absolvent înarmat cu un bagaj cognitiv acumulat la cursurile de muzică de cameră și de acompaniament, părăsind băncile școlii – garante ale unui confort teoretic, controlat de metodica cursurilor – va fi nevoit să ancoreze pe un țărm cvasi-necunoscut, uneori inospitalier prin prognozele prefigurate trebuind să se bazeze pe propriile resurse în momentul în care va fi aruncat în „apa adâncă” a scenariilor productiv-demonstrative cotidiene. Sunt unii care printr-un har nativ știu să „înoate” din copilărie (au fost parcă predestinați unei asemenea activități) alții care au învățat să „înoate” pe parcursul unor ani de studiu (acumulări de experiență la diferite niveluri, printr-un sistem organizat de exerciții de formare evolutivă) și alții ce nu posedă noțiunea adecvată a menținerii la linia de plutire (cu o pregătire nedirecționată, cu un evantai de obiective nefocalizate). Aceștia din urmă reprezintă marea masă a celor centrați pe imagini performante individuale cu un simț incipient, redus, de colaborare cu partenerul de dialog. Viziunea lor este încă lipsită de perspectivă, este purtată de valuri ale unor concepții pestrice, identitatea și abilitatea lor tactică fiind palid conturată. Axarea pe un egocentrism în interpretare – reminiscență a multor ambiții solistice necenzurate și nesintetizate va deveni un focar generator de dileme la contactul cu o altă persoană. Faptul de a-și extinde responsabilitatea în direcții uneori contrarii voinței proprii determină unele aspecte de interogare cu privire la ce se va întâmpla cu acești absolvenți când vor ajunge în postura de a acompania pe scenă.

Există un scenariu variat de posibilități, de contexte întâlnite:

- a. atitudine autoperformantă, soldată cu neglijarea aspectelor colaterale, de parteneriat (un supravoltaj interpretativ) – a se vedea tipul virtuoz
- b. o manifestare de tip subordonat rezultată dintr-o eronată relaționare, o greșită percepere – abordare a ierarhiilor ce delimitează relația solist-acompaniator (va fi prezent un subvoltaj interpretativ, în acest caz) – a se vedea acompaniatorul absent – „umbră” (neconturat, fără identitate)
- c. o retușare a imaginii discursive prin migălire a detaliilor, acordarea unui rol accentuat, distorsionat, rupt de context, fiecărui sunet în parte, cizelarea excesivă și îndulcirea artificială a unor elemente concludive (rotunjirea și încheierea „pianistică” a unor pasaje, ori abordare în tutti-uri orchestrale

– fapt ce duce la stimularea unor erori stilistice ²²): a se vedea corepetitorul dominator, egocentric

- d. corepetiția devine „competiție” prin suprasolicitarea polifoniilor parteneriale²³ (intențiile protagoniștilor actului interpretativ nu-și găsesc o matcă comună de deversare)²⁴ și forțarea sonorităților și a tempilor, antrenarea unor elemente hipertensive motric –sonor
- e. pasarea responsabilității asupra partenerului în momentele dilematice, culpabilizarea acestuia prin transferul unor handicapuri proprii în sfera sa de acțiune, abandonul la nivel de intenție și proliferarea avantajelor individuale în contextul scenic
- f. elemente cu conținut

inhibitor

direcționate asupra propriei persoane
direcționate asupra solistului acompaniat
(care nu simte astfel un confort în interpretare alături de un element labil, intuind instinctiv nesiguranța celui alt, transmisă printr-o gestică și mimică inadecvată)

exhibitor

gestică inutilă (artificial spectacular)
mișcare scenică dezorganizată
mișcări compensatorii (ce țin locul unor lacune aptitudinal-atitudinale – cu tendințe de autojustificare a inconfortului propriu)

- g. stratageme involuntare în luarea deciziei (ce nu se suprapun întotdeauna logicii derulării spectaculare, prin aplicarea unor decizii inadecvate de rezolvare a unor deficiențe de moment)
- h. subestimarea sau supraestimarea unor activități scenice (incluzând stările de dispoziție și cele de relaționare cu publicul) și temperamentale.

Revenind la problema primelor contacte cu instrucția propriu-zisă ne punem întrebarea, dacă este suficientă experiența acumulată prin controlul și direcționarea orelor de curs de către un cadru calificat. Mulți confundă activitatea camerală și implicit experiența dobândită la cursul respectiv ca fiind îndestulătoare în perceperea unor imagini cu perspectivă asupra misiunii acompaniatoare cu un traiect universal valabil și adaptabil la orice fel de înfățișare scenică. Se ignoră adesea faptul că această muncă a fost dirijată (sau în cel mai fericit caz supravegheată) de un for competent (profesorul de specialitate) existând un anumit confort în asumarea deciziilor strategice, de multe ori impuse din afară, ori discutate obiectiv, la un nivel ideal de

²² Este vorba de: „Atenția aproape exclusivă ce se dă calității sunetului, frumuseții tonului [...] totuși [...] într-un ansamblu [...] claritatea și exactitatea absolută a ritmului și intonației sunt însușirile ce trebuie dezvoltate ... chiar dacă sacrificăm puțin din atenția acordată sonorității” C. Ionescu-Vovu - Revista *Muzica* 12/65, p. 35

²³ „Corepetiția devine <<competiția>>”, Liliana Iacobescu, *Acompaniamentul ca artă*, Editura Universității Transilvania, Brașov, 2006, p. 19

²⁴ „Violistul Lionel Tertis întrebat odată ce tactică folosește cu un pianist care cântă prea tare, răspunde: <<Cânt mai încet ca niciodată>>”, cf Gerald Moore *Túl hangos, vagyok?* (Acompaniez prea tare?) Zeneműkiadó, Budapest, 1962 p. 246

manifestare²⁵, fără a fi nevoie să se apeleze la formele extreme de decizie în momentul căderii lor sub incidența punctualului și impactualului când în spatele acompaniatorului nu se mai află nimeni, acesta fiind nevoit să se sprijine doar pe bagajul de cunoștințe individual colectate până în momentul respectiv. Ori acest bagaj nu poate fi competent din punct de vedere al exigențelor, cel puțin din lipsa unei regii individuale impuse de realitatea scenică.

Abordarea cameralului reprezintă o experiență în sine, însă în unele privințe (raportat la ingerințele meșteșugului de corepetare-acompaniere) comportă unele aspecte unilaterale prin problematica de fuzionare ideală pe care o impune (fără a debloca particularitățile unor strategii ce își doresc desfășurat un plan de acțiune la incidența cu arbitrarul, cu emotivitatea incontrollabilului apărut ad-hoc). Arbitrarea camerală atinge obiectivul major al echilibrului scenic, însă este văduvită de vizibilitatea aceluia imens travaliu intern, de rutina ce se capătă doar prin expunerea în orice condiții la întreaga gamă a categoriilor, ipostazelor apărute pe parcurs. Sprijinirea pe propriile picioare își găsește finalitatea doar atunci când valoarea deciziei își află corespondentul firesc în rezolvarea lacunelor ivite în evoluția discursului interpretat. Acest caleidoscop strategic nu poate fi direcționat elocvent până când soluționarea migrează sub forma unor continue indecizii și labilități în asamblarea informațiilor²⁶.

Acompaniatorul începător trăiește astfel din „împrumuturi” tactice, dintr-o imagine (reprezentare interioară) insuficient asamblată, din asocieri empirice, experimentate pe moment (fără efortul unui scenariu autoimpus anterior), improvizate, fără un traseu clar direcționat, cu rezolvări mecanice ori luate în consens cu confortul individual și experiența disponibilă, și cu strategii insuficient conturate ca și continuitate (la o repetare identică se manifestă divergent) fiind departe momentul ca acestea (strategiile) să îi aparțină în totalitate, să respire odată cu ele, mai degrabă reprezentând aplicații, exerciții, lipituri și nu metode clar conștientizate (în cazul apariției unor dileme solistice soluția propusă de acompaniator putând a fi investită cu forme și sensuri confuze de manifestare în decizie, verdict).

În ceea ce privește receptarea „șocului” contactual produs în prima etapă a instrucției propriu-zise se impune o regie de pregătire prealabilă, cu prefigurări ale unor stratageme viitoare. Există doar sporadic un scenariu selectiv aprioric investiției în titulatura de corepetitor (acompaniator). Realizată de multe ori sumar, generalizat, ori ca un adaos la activitatea de bază (mulți profesori de pian sunt antrenați în paralel și în obligația de a corepeti, fără o testare aptitudinală adecvată având ca element de bază doar disponibilitatea tehnică ca și evaluare) atestarea muncii de corepetiție implică o

²⁵ De exemplu: importanța colaborării psiho-estetice, a comunicării auditiv-vizuale, respectul priorității în funcție de relevanța/irrelevantanța materialului tematic propus, a imitării intențiilor partenerului, a compensațiilor proceselor de realizare a interpretării, a unității stilistice, a echilibrului planurilor sonore etc.

²⁶ Ne referim la etapele de debut în carieră, când colegii începători, vin speriați să-i întrebe pe cei acreditați în meserie cerând detalii asupra unor scriituri în părți de tutti orchestral, dacă se cântă fiecare notă și care din ele reprezintă o importanță mai mare / mică, în ce context putând a fi eliminată ulterior, fără repercusiuni asupra calității discursului (elaborării), detalii despre tehnică, degetații, preluări de registre, licențe și combinații de tip manual, etc.

probă de aptitudini pianistice, pedagogice (lecție cu elevul) și un test de citire la prima vedere. Aparent, aceste aspecte reprezintă niște atribute indispensabile muncii de corepetitor însă la o privire mai atentă vom remarca faptul că aceste elemente însumate, raportate la eficacitatea folosirii unor stratageme scenice cu care ne întâlnim și de care ne ciocnim la fiecare urcare pe podium, implică în majoritatea cazurilor laturi periferice, de multe ori irelevante. Din acest motiv considerăm că s-ar impune din punct de vedere practic, o probă de testare a resurselor tactice ale aspirantului prin situarea lui în anumite situații dilematice scenic și testarea modurilor de rezolvare a impactului²⁷. În acest sens ar fi posibilă pentru ultimul an de studiu la disciplina acompaniament, a studenților, introducerea studiului paradigmelor scenice, strategice, făurirea și dezvoltarea unei metodologii personale împreună cu asumarea momentelor generate de impactul cu podiumul, precum și rezolvarea unor teste cu conținut strategic, pentru ca, la o confruntare reală, acompaniatorul începător să fie scutit de etapele căutărilor sterile, nedirecționate. Astfel s-ar putea ajunge la limitarea unor inhibiții de tip „decepție” inerente oricărui început de carieră și delimitarea unor atribuții clare, ancorate într-un fundament stabil. Mulți corepetitori ajunși în posturi interpretative nu au avut ocazia unor testări scenice cu parteneri inferiori ca pregătire și vârstă. Capacitatea lor de reacție nu e întotdeauna cea adecvată: uneori își face loc nervozitatea, repezirea partenerului, impacientarea față de unele stângăcii tehnice și de intonație, iritare, dispreț, ori afișarea unei superiorități declarate, arogante, toate reprezentând carențe ale unui plan strategic consecvent. Lipsa de mijloace de rezolvare a unor conflicte, aliniate șocului depresiv înregistrat de coborârea din sferele solistice către cele care reclamă subordonarea, pun la grea încercare personalitatea acompaniatorului începător. Nu în toate cazurile sunt testate variantele ce propun justetea unor sentințe referitoare la stabilirea capacităților individuale în competența de a construi o metodologie strategică proprie, de a cunoaște îndeajuns posibilitățile combinatorii de utilizare a acestora, constanța uzuală și viziunea personală evolutivă²⁸. Distingem două categorii de acompaniatori începători: a) cei care își încep munca din momentul investiției în funcție – *abstract* – fără nici o acoperire experimentală anterioară și b) cei care aprioric își imaginează și dezvoltă posturi interpretative *concrete*, ancorate în realitate, luându-se măsurile de prevedere anterior examenului scenic, în ideea că experiența se acumulează în timp, corepetitorul neexistând ca entitate în stare nativă, ci urmând un traseu de evoluție (formare), generând niveluri superioare de manifestare cu fiecare experiență nou acumulată.

Astfel, din prima categorie fac parte cei preocupați numai de sine (consideră ceea ce fac drept etalon discursiv) totul fiind subordonat ideii de perfecțiune

²⁷ Asemenea unei probe de concurs instrumental internațional, unde se dă spre studiu o piesă necunoscută de către concurenți, ale cărei strategii trebuie stabilite și rezolvate într-un interval de timp dat.

²⁸ Ceea ce așteptăm de la acompaniatorul „strategic” este de a reda nu doar ce este scris în note ci și ce nu e scris, o agogică voalată și mânuirea ei fină, o dinamică individuală cu accente personale, ca și elemente de îmbogățire a repertoriului experimental

individuală, oglindite prin egocentrism în interpretare în care eul e cel ce conduce. Interesul personal dominând excesiv, disproporțional, rezultă din toate acestea:

A 1. Lipsa de toleranță (acordare exagerată prezenței de sine și scenice – deficiențe în efortul investigației de căutare a compromisului)²⁹

A 2. Lipsa de subordonare (lipsa voinței de a deveni plan secund, incapacitate de acomodare)

A 3. Lipsa de previziune (anticipare)

Consecințele acestei disproporții în fuzionare se manifestă prin preocuparea pentru o manualitate absolută, o abordare digitală perfecționistă și urmărirea excesivă a propriei linii melodice, ritmice, armonice, contrapunctice fără afilieri vizual auditive la portativul solistic. Toate aceste lacune în colaborare reprezintă tot atâtea handicapuri în ipostaza evolutivă incipientă în munca acompaniatorului, izvorâte din neputința ori nedorința despărțirii de unele veleități solistice întipărite ca reflexe, datorită și prestației scăzute a auzului selectiv, a lipsei unei culturi sonore adecvate (o gradare excesivă a propriei prestații sonore și implicit de „acoperire” a solistului prin intensități exacerbate de „sugrumare” a liniei solistice) de multe ori rezultante a unor carențe în cultura general-clasică, precum și a unui exces al temperamentului definit de o agitație inutilă, turbulență a comunicării, mișcări (gestică – mimică) exagerate în raport cu contextul dat.

Tot din prima categorie (a celor neinițiați strategic) fac parte acompaniatorii cu o prea mare subordonare pianistică³⁰, o deficiență la fel de hotărâtoare în evoluția ulterioară a protagonistului, dezechilibrul antrenând imagini sonore inadecvate înspre polul opus manifestărilor anterior enumerate (de supralicitare sonoră).

Distingem sub acest aspect ipostaza unor inabilități de ordin ritmico-metric (în asemenea cazuri afirmăm că acompaniatorul „înoată”, „se pierde”, suferă de absenteism pulsativ)

- lipsă a științei și voinței de utilizare a accentelor (acompaniatorul e fără „nerv” și personalitate, e propria sa umbră)
- o lipsă a cultivării nuanțelor (pianistul acompaniator e „șters”, monoton și monocrom, netimbrat, cu o paletă agogică lipsită de identitate)
- o lipsă de claritate în execuție (când acompaniatorul își ascunde inhibițiile, lacunele după perdeaua pedalizării de ambele tipuri)³¹
- o tipologie temperamentală indecisă, „ștearsă” manifestată prin frânarea elanului în parteneriat (pianistul acompaniator nu

²⁹ Lipsa și voința lipsei de reacție (maleabilitate)

³⁰ Suntem tentați a-i numi acompaniatori “absenți” sau “tip umbră”

³¹ Folosirea excesivă a pedalei drepte cât și a celei stângi

colaborează, stă pe loc, nu conduce solistul și linia melodică, nu comunică, e rece) (absenteism în implicare)

Toate aceste premise (ipostaze) au un dublu impact, atât asupra solistului acompaniat (care e obligat ori să preia respectivele „maniere” interpretative, ori să se lase dominat de ele) cât și asupra pianistului însuși, prin deducțiile false (interpretare inadecvată, deformare estetică-stilistică și general discursivă, analogii defectuoase, palide sau de extremă – aspecte cu rol de răsturnare a echilibrului cameral).

Totodată lipsa de receptivitate în primirea unor informații precum și indisponibilități, de înglobare și sintetizare a acestora, pot duce la o dezechilibrare a balanței interpretative, în sensul luării unor decizii pe cont propriu, ce conduc spre rezolvări de ordin personal inconforme statutului cameral, viziuni fisurate, clădite pe pietre de construcție insuficient și ineficient sudate în experimente.

Din a doua categorie de acompaniatori începători³² fac parte cei cu disponibilități strategice avansate, capabili în a deschide un arc evolutiv înspre o practică superioară a travaliului cu partenerul, atribute ale unei tipologii evolute din punct de vedere al colaborării, adică înzestrați cu o vedere de perspectivă, vizionară, improvizatorie, combinatorie, sintetică, analitică, dirijorală, capabili să găsească soluții pe moment, să aibă reacții prompte, decizie unică, fără tatonări, pe scurt, tipul capabil să facă față surprizelor ce apar în timpul interpretării pe podium³³.

A. 1. Acompaniatorul în ipostaza de virtuoz - Lipsa de toleranță (unilateralități ale rolului solistic personal)

Întorcându-ne la analiza imaginii acompaniatorului insuficient antrenat în experimente, clarobscurul său în concepții poate fi comparat cu organizarea unei activități de lansare pe o întindere de apă cu o ambarcațiune rudimentară, sau ca și cum, învățând să construiască o barcă, imediat ce este terminată pornește să vâslească cu ea, necunoscând mecanismul și tehnicile de avansare. Similitudinea se manifestă prin inițierea *ex-abrupto* prin care unii acompaniatori își încep ucenicia chiar pe scenă, spectacolele având de suferit de pe urma compromisurilor, a unor desincronizări de adaptare.

La început de carieră în parteneriatul scenic acompaniatorul începător este luat mereu prin surprindere, fiind angajat într-un continuu vertij al cumulului de informații, ineditul, noutatea absolută îmbrățișând, în unele cazuri, momente de stres profesional, crispare, senzație de neajutorare, disconfort ambiental, reacții anxiogene, suprasolicitare și supralicitare a importanței momentelor de contact cu valul de imprevizibil de care este purtat. Elemente relativ simple se ridică în fața lui ca ziduri de

³² Reamintim pe cei cu o viziune apriorică, posesori ai unor scenarii experimentate secundate de o experiență strategică anterioară

³³ Voi numi acest tip de acompaniator – “practic” clasificarea termenului urmând a fi parcursă în subcapitolul rezervat acestei ipostaze.

netrecut, orice obstacol (noutate a informației) fiind o veșnică confruntare, provocare, o luptă individuală, cu accente personale, de orgoliu, ce presupune aruncarea în această bătălie a unei părți însemnate a resurselor de energie fizică și mentală. De multe ori această confruntare presupune o luptă epuizantă, de uzură, cu multe momente tranzitorii, slab, inefficient direcționate, ce pune la încercare capacitățile individuale (de multe ori în această direcționare, în pregnanța re-afirmativă se decide *atitudinea* – ce ulterior va influența calitatea artistică a acompaniatorului, amprenta sa emblematică)

În acest stadiu fiecare nouă piesă reprezintă un nou început de drum, o nouă încercare, o pornire aproape de la punctul de plecare anterior, fiecare episod problematic constituie o dilemă în parte, datorită lipsei spiritului de sinteză, rod al experiențelor anterioare (în acest caz cu o rememorare redusă cognitiv) o muncă sisifică cramponată în laturile ei de tehnică individuală, fără o previziune a întregului, o proiecție de fragmente izolate, disparate. De aici și această corespondență de afiliere încă puternică la aspectele unei manualități acaparatoare și suprimarea cvasi-totală a distributivității auditive (selective), prea mult accent pe studiul solitar, îndelungat și mecanic, fără o raportare a afectului și concepției la linia partenerului, o muncă individuală prea acerbă, cu amânarea până în ultima clipă a repetițiilor comune. Insistența aceasta maximă pe realizarea pur personală, de cizelare a unor elemente de interes individual, duce la o ajustare tardivă a materialului comun cu solistul acompaniat, strategiile deblocate devenind astfel inefficiente sub presiunea timpului, ducând la un surplus de trac scenic, insuficiență și inefficientă a fuziunii, cu efecte negative asupra partenerului.

Acest „egoism” al interpretării, prin scoaterea în avanscenă și etalarea cu nonșalanță a principalelor randamente tehnice individuale și performanțe personale nu servește decât unui paralelism (fără ajustări contactuale) în relația cu viziunea camerală. În plus, prelungește acea dificilă etapă a căutărilor, a labirintului procedeelelor de execuție având drept rezultat un travaliu cu efecte neeconomicoase.

Walter Georgii în lucrarea *Îndrumări pentru pianiști*³⁴ constată că „e uimitor cât de puțini pianiști au o oarecare perspicacitate pentru a găsi mijloacele ajutoare ce ar trebui să rezulte de la sine”. Unii acompaniatori „virtuozi” la început de carieră, prin elemente de prestidigitație și acrobație instrumentală se crampează în executarea (la propriu și la figurat) unor pasaje cu scopul de a le cuceri în proporție totală în detrimentul unui echilibru sonor adecvat și totodată prin sacrificarea armoniei ansamblului, acest fanatism egocentric ducând la inerții de ordin stilistic, la crispări tempice nejustificate (ce aduc deservicii clarității discursului) la sunete forțate, inegale estetic, cu tendințe de acoperire a liniei solistice, un fond de permanentă agitație ce cuprinde și limitări ale unor probități legate de aprofundarea mesajului acustic dorit.

³⁴ Walter Georgii, op.cit., traducere din limba germană, Biblioteca Academiei de Muzică Cluj, p. 13

„Muzica pentru ei e ceva abstract, care plutește între gramatică, aritmetică și gimnastică”³⁵. (R. Wagner) sau cum afirmă Stanislavski „voi vă iubiți mai mult pe voi într-un anumit rol decât iubiți rolul în sine”. (în *Munca actorului cu sine însuși*, p. 36-37)³⁶.

Îmi aduc aminte cum, pe la începuturile carierei personale, unul din colegii pe ai cărui elevi îi acompaniam cu un zel excesiv, nedând nici o șansă de afirmare intențiilor lor de a-și putea pune în valoare propriile idei, concepții asupra piesei interpretate, datorită monopolizării pianistice a oricărei căi de compromis în dialog, (socoteam că doar viziunea mea este cea corespunzătoare, eu eram *totum-factum*-ul regiei, doar afirmațiile mele aveau rol de statut al interpretării, model discursiv indiscutabil, tot restul urmând a se desfășura în funcție de raportarea la aceste principii de valoare) – mi-a atras atenția asupra unui aspect esențial: arta mea interpretativă va avea doar atunci valențe universal confirmate, valabile, adaptate unei comuniuni de dialog (și mai puțin de monolog) când voi fi în stare să cânt nu pentru mine ci pentru solistul pe care îl acompaniez.

În momentul în care îmi pot permite să pun deoparte emfaza, teatralul, individualismul în interpretare, discursul cu mine însumi, spiritul de conservare (deci voi căuta să cânt în așa fel încât să-l completez pe partener, să-l ajut pe el în loc să mă ajut pe mine) doar în acel moment al conștientizării ierarhice (al opticii just direcționate) voi fi în stare să devin cu adevărat un slujitor dezinteresat, capabil a mă adapta muncii căreia m-am dedicat.

Gerald Moore, într-un interviu acordat lui Bálint Varga³⁷ subliniază că „la începuturile artei acompaniamentului, un rol preponderent îl joacă egoismul, de care însă, după câteva ieșiri pe scenă, omul scapă”.

Tendința direcționată spre alura concertistică a actului acompaniator incipient trasează direcții către supremația unei orizontale în tratarea liniei melodice în detrimentul unei verticalități ce ar putea îngloba și postura solistică. „Nu e ușor să urmărești deodată trei portative și să fii mult mai atent la ce se petrece pe portativul solistului”³⁸. Primatul interesului personal, dominantă a manierei de corepetare începătoare, aduce de la sine lipsa posibilităților de cuprindere a unor spații mai vaste aferente liniei solistice; de asemenea, dizabilități de dozare a distributivității atenției prin persistența unei „priviri statice”, lipsite de un demers al anticipării, contrară cerințelor unei „priviri în avans”, o cvasi-memorizare, în vederea urmăririi vizual auditive de tip prognosticativ a intențiilor partenerului, „o lipsă de orientare în partitură, a unei vederi periferice largi”³⁹. Pentru debutant „evenimentele noi, surprinzătoare dau naștere unei incertitudini subiective; ele dețin o cantitate relativ mare de informații

³⁵ Cf. George Bălan, *Sensurile muzicii*, Editura Tineretului 1964, p. 230

³⁶ În G.M. Kogan *La porțile măiestriei*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1963 p. 32

³⁷ Beszélgetések híres muzikusokkal (zenészekkel-zenéről) (De vorbă cu muzicieni despre muzică) Editura Minerva, Budapest, 1972, p. 186

³⁸ Liliana Iacobescu, *Acompaniamentul ca artă*, Editura Universității Transilvania, Brașov 2006, p. 21

³⁹ Letiția Chirodea, *Pedagogia pianului din perspectiva citirii la prima vedere*, Editura Arpeggione 2003, p. 42

deoarece ele sunt improbabile”⁴⁰. Dificultatea coordonării și direcționării corespunzătoare a acestora se compensează astfel printr-un travaliu condus pe trasee cunoscute, cu care începătorul este familiarizat, deci avându-și rădăcinile în prestația de tip personal, în cadrul căreia protagonistul nu trebuie să răspundă decât de propriile sale realizări, acte. Un traseu neumblat anterior (de exemplu interpretarea bazată pe asamblare) comportă dificultăți sporite de orientare în partitură. „Sunt adevăruri pe care e cu neputință să le înțelegi just dacă înainte [...] n-ai trecut prin anumite rătăciră”⁴¹.

A.2. *Acompaniatorul în ipostaza lipsei de subordonare (lipsa voinței de a deveni plan secund)*

„Diferența dintre debutant și experimentat constă în activitatea primului, de lungă durată, labirintică, întortocheată, de explorare dezorganizată”⁴² față de cel de-al doilea care lucrează cu strategii, cu concepte verificate anterior, selectiv, direcționar, ierarhic, sintetizator. Astfel, în abordarea unei partituri ce reclamă un anumit parteneriat de dialog, majoritatea acompaniatorilor neexperimentați se adâncesc într-un monolog cu legături ombilicale înspre strategii cu o arie prea puțin diversificată de proveniență (cu trăsături de) pianistică pură. Ei execută totul îngrijit, rotunjit, cu încheieri artistice („pianistice”) de fraze, cu migăliri ale unor detalii (în detrimentul unității și cursivității) în sensul unei preocupări excesive asupra unor diferențieri ale tușeului (căutarea unor sunete cizelate) sau agogice (reliefarea unor *ritartando*-uri pe finaluri de fraze, efecte de *smorzando*) ori dimpotrivă, insistența pe o metrică constantă, fără abateri, în impunerea unei precizii de tip solistic, fără voința de a realiza dezideratele unui plan secund. Tot ca o reminiscență a alurii concertistice, tributară unor strategii stereotipice o reprezintă abordarea părților de *tutti* orchestral, de regulă realizate prin execuții bombastice, disproporționate față de contextul general, un tronson dispart ce face loc de multe ori unor dezlănțuiri pasional-temperamentale neconcordante (disonante) din punct de vedere al echilibrului sonor și stilistic. (După o asemenea degajare de forțe și intensități de volum, intonarea părții solistului va reprezenta, *volens-nolens*, o palidă reconciliere a rolurilor, în loc de o gradare a intensivului va avea loc o degradare a acestuia). Execuția stilizată aduce în prim-planul sonor un exercițiu impecabil de legato, o dexteritate manuală uneori demnă de invidiat, o gestică elegantă (care ia o turnură mai degrabă coregrafică decât de corepetare, stereotipuri, clișee) de rezolvare care oricum trec neobservate în contextul participării generale, mărinind doar discrepanțele stilistice – o risipă de timp și energii care catalizate printr-o direcționare corectă ar aduce o pragmatizare a discursului cu o utilitate mai apropiată ingerințelor în fapt. Nu-și are rostul o pierdere a planului general în aspecte colaterale; contează mult mai mult un joc de accente ferme, în pulsare-conducere, cu

⁴⁰ Robert Floru, *Atenția*, Editura Științifică și Enciclopedică, București 1976, p. 39

⁴¹ Lucian Blaga, *Zări și etape*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 17

⁴² Robert Floru, *Atenția*, , Editura Științifică și Enciclopedică, București 1976, p. 39

un suport al afectului și contemplării mai puțin evidențiat, decât o masă sonoră cu caracter fluviu, de defocalizare a atenției. E preferabilă o pulsație vie (ușor deficitară ca realizare sonoră decât hiper-conștientizată) cu accente improvizatorice, unor artificii monumentale de cuprindere orchestrală (uneori intervenind chiar aspecte vizuale ce frizează grotescul, datorită supralicitării unor roluri secundare și a unei prezențe scenice deplasate într-o corespondență falsă cu imaginea sonoră receptată). Persistă imagini mai puțin atrăgătoare cu acompaniatori dăruiți trup și suflet părților orchestrale cu ajutorul cărora construiesc episoade grandilocvente, conglomerate sonore de o claritate și calitate discutabile, edificii puse în slujba prestigiului individual⁴³ și care cu aceeași mentalitate pășesc și peste ariile de acoperire a solistului concertant⁴⁴. „Pianiștii buni nu sunt întotdeauna și cei mai buni acompaniatori”⁴⁵ – „Friedrich Gulda interpretează foarte frumos pe acest disc, dar cu atât mai puțin frumos acompaniază [...] Nu cunoaște îndeajuns aspectele tănuite aferente unei arte de acompaniere complexe, instruite”⁴⁶. „Pianiști de renume mondial nu sunt doritori de a face discuri cu parteneri de același calibru din teama de a nu fi considerați <<acompaniatori>> ceea ce i-ar înfunda în mlaștina planului secund”⁴⁷

„Orice muzician afirmă că pentru el contează în primul rând compozitorul, dar din o sută, 99 de interpreți se gândesc la propria persoană. Unul e preocupat de ce face cu degetul 4, ori că tehnic e labil, ori că e emotiv. Lupta pentru autocontrol, pentru poziționarea corectă a brațului, tușeul corect, toate aceste probleme absorb energia creativă a interpretului, ceea ce-și pune amprenta pe calitatea execuției”⁴⁸.

„Cu cât un artist e mai mare cu atât dorește să se arate mai puțin pe sine, să se exprime prin ceea ce este esențial în muzică”⁴⁹.

Toate aceste eforturi, de multe ori inutile, inerente debutului se manifestă prin lipsa de experiență în decizia debarasării de elementele neesențiale (transcripții greoaie, încărcate, apianistice) clișeele inevitabile de început, anumite căutări, ezitări („ceea ce face zgomot pe moment poate să fie o deșertăciune, în fond”)⁵⁰ urmând a face loc preocupării de formare a unei maniere proprii de acompaniere ce ține seama de datele individuale tehnico-spirituale.

„Ce valorează o vestită <<mână bună>> dacă capul și inima sunt goale!”⁵¹.

⁴³ „Puterea sau slăbiciunea solistului o observăm în folosirea piano-ului. În forte e mai ușor de simulat” (în Nathan Perelman, *Zongorórá*, (Ora de pian), Zeneműkiadó, Budapest, 1983, p. 19)

⁴⁴ Recomand pentru punerea în evidență a abilităților solistice studierea unor lucrări ca: Enescu Sonata pentru pian și vioară op. 2 în Re, Toduță – Sonata nr. 1 pentru vioară și pian p. I, Saint Saëns- Sonata pentru vioară și pian op. 75, C. Franck – Trio în fa # op. 1 nr. 1, Schubert *Trockne Blumen* (introducere și variațiuni pentru flaut și pian). Se pot remarca similitudini de tip debutant între: a) o realizare tributară unei mentalități solistice; b) o redare cu caracter concertistic cu implicații de “împrumuturi” și colaje de virtuoizitate.

⁴⁵ Fűrér, *Der Korepetitor*, Editura Schott, Mainz 1992 p. 33

⁴⁶ G. Moore, op. cit. p. 233

⁴⁷ Gregor Piatigorski, *Csellóval a világ körül* (Cu violoncelul în jurul lumii), Zeneműkiadó, Budapest, 1970 p. 198

⁴⁸ Gerald Moore, op. cit. p. 173

⁴⁹ Ibidem, p. 225

⁵⁰ Interviu cu Anatol Vieru, în Revista Muzica 10/1978, p. 17

⁵¹ Otto Klemperer în - Boros Attila, *Klemperer Magyarországon* (Klemperer în Ungaria), Zeneműkiadó, Budapest, 1973, p. 24

De obicei, datorită greutăților tehnice, implementate și de o scriitură neconcordantă conformației naturale a jocului pianistic uzual, *tutti*-urile orchestrale sunt studiate până „la sânge” ca o încercare de cuprindere integrală a întregului material existent, fără o decantare a logicii discursive.

Sfat pentru debutanții în meseria de corepetitor-acompaniator: pentru a ști să reduci, întâi angajează-te să înveți tot ce scrie (pe cât posibil) în partitură. Descifrează sensurile ritmico-melodice, modulațiile de bază, stările acordurilor, poziționarea registrelor, reducerea amplitudinii salturilor, vezi încotro se îndreaptă fiecare linie melodică, ce este esențial în contextul fiecărei voci, ce anume se poate elimina fără riscul sărăcirii sau mutilării discursului, tranșează dublările inutile, octavele sau intervalele pe care o mână obișnuită nu le poate cuprinde, egalizează-nivelează registrele prea îndepărtate, elimină tremolo-urile sau acordica prea stufoasă, înăbușitoare făcând loc transparenței, compune-ți o *schemă stabilă* pe care s-o folosești consecvent, fără schimbări de ultim moment ce pot pune în încurcătură partenerul. Învață cât mai mult, apoi redu – invers va fi mai greu (dacă pornești cu o reducere din start vei fi privat de baza unei selecții eficiente).

Mai importantă decât cântatul fidel, notă de notă, fără greșeli tehnice (mulți acompaniatori aflați la început de carieră în cazul ratării unei note sau a atingerii greșite își văd misiunea compromisă, făcând loc unor inhibiții ori procese de conștiință cu caracter contagios, cu alterări și crispări sonore inerente) este stabilitatea (consecvența) alegerii unor puncte de reper care să fie la fel de clare pentru solist ca lumina unui far pe timp de furtună (o „lumină” necorespunzătoare, difuză, intermitentă, îl poate duce la „naufragiu” pe partener. Aici greșesc majoritatea acompaniatorilor începători și de multe ori și alții cu înclinații mai puțin favorabile pentru această meserie prin preocuparea pentru munca de amănunt care în loc să ajute, mai mult dăunează. Preocupați tot timpul de valorificarea mijloacelor proprii, vor deveni dependenți de partitură, timorați, cu o marjă redusă de mijloace de redare corespunzătoare și evidente carențe stilistice) „Atenția lor se va îndrepta către succesul sau insuccesul în fața publicului, iar nu la felul cum se va executa lucrarea”.⁵²

A.3. Acompaniatorul în ipostaza lipsei de previziune (anticipare)

Ca urmare a preocupărilor legate de conturarea unei imagini personale (individuale) cât mai reliefate, în discordanță cu echilibrul scenic de tip dialog, o însușire frecventă a acompaniatorului debutant este cea a transferului de sarcini în sfera partenerială. În acest mod de a acționa a protagonistului începător se recurge la folosirea solistului partener drept sursă de asimilare a informațiilor, ca instrument de studiu, coagularea unei imagini a discursului fiind dependentă de numărul repetițiilor cerute de acompaniator (datele, informațiile ce îl asaltează neputând a fi prevăzute fără o fixare mecanică). Strategiile insuficient clarificate pot duce la un cumul de repetiții

⁵² G.M. Kogan, *La porțile măiestriei*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, București, 1963, p. 32

ce nu aduc schimbări semnificative în cadrul viziunii de ansamblu, uneori chiar îndepărtând de la țelul propus. Cei aflați la început de carieră repetă nejustificat de mult, dând prioritate detaliului în detrimentul întregului, aceste repetiții fără un suport de regizare conturat ducând la estomparea unor calități ale sensurilor reflexive, de spontaneitate și la eliminarea unor reacții în anticipare-improvizare.

Nesiguranța acompaniatorului ca factor de acțiuni repetitive se manifestă prin punerea solistului în postura de acompaniator al său (solistul e solicitat la un număr exagerat de repetiții, neconforme cu stadiul real al cunoașterii materialului). De obicei, asemenea „autoactivizări” maschează arsenalul limitat al strategiilor de autogestionare, handicapuri de ordin inhibitiv-cognitiv, insecuritatea deciziilor urmărind prin sporirea repetițiilor - *training*—ul individual. Este un tip de *amatorism* ce provine din metodica strategică eronată a subordonării ansamblului intereselor proprii. Asemenea manifestări ale incipienței se datorează asimilării în mod mecanic a informațiilor, a lipsei de asamblare strategică și a mijloacelor de dominare a situațiilor neprevăzute, precum și a unei incoerențe în construirea unor ierarhii ale concepțiilor și informațiilor generate de inadvertențe în dialog.⁵³

Alte aspecte de negare a unor atitudini de anticipare conștiente se manifestă prin rămânerea în urmă și tragerea înapoi a solistului, ca o lacună a cuprinderii panoramice a discursului:

- blocaj, crispare la contactul cu momente ce reclamă decizii imediate ori în locuri cu sporite impacturi tehnico-interpretative („șocuri” inhibitorii)
- agitația înaintea și în timpul situațiilor dilematice și crearea unor momente de autotensionare gestic-motrice (inadvertențe ritmic-metrice ca efect al unor luări prin surprindere la contactul cu parametrii informaționali slab conturați), comportamente panice
- indecizia, tatonarea, bâlbâiala, ineficiența controlului, prin nereușita unor demersuri improvizatorice în cazul întreruperii unor repere discursive.

Toate aceste aspecte cumulate se direcționează prin prestarea unei munci cu accente atematice, neconcluzive, uneori zadarnice, când acompaniatorul nu știe precis ce dorește să realizeze, având drept consecințe uzajul înainte de vreme, instalarea unui climat de mediocritate profesională, platitudinea și lipsa de perspectivă, demotivarea.

Lipsa de previziune (anticipare) a debutantului este dependentă de arsenalul experienței strategice existente în ipostaza evolutivă concretă și a prognozelor de adaptabilitate coexistente.

„Atitudinea pregătitoare constituie o predispoziție dobândită, învățată [...]. În acțiunea semnalului se implică presupunerea că ceea ce s-a petrecut în condiții

⁵³ De exemplu atacuri disperate, sincronizare defectuoasă, pierderea firului pe parcursul discursului de către acompaniator din cauza insuficienței educări a atenției distributive și a auzului selectiv, a penuriei procedurilor autoevaluative, precum și a gestionării verdictelor inconsecvente.

similare are toate șansele să se repete; creierul devansează suita stimulilor, le prevede apariția (momentul, locul, succesiunea) și se pregătește să răspundă cu promptitudine”⁵⁴. „Atenția pregătitoare are un caracter probabilist, ea se orientează către stimulii care au cele mai mari șanse de apariție”.⁵⁵

Psihologul Leonid Pereverzev⁵⁶ afirmă că originile aplicării strategice (de anticipare, n.n.) se regăsesc în comuna primitivă, când prin acumularea experienței, omul a învățat nu numai să prevadă eventualele mișcări-acțiuni ale dușmanului (în sensul analizei noastre - a partenerului) ci și să stabilească o anti-alternativă pentru preîntâmpinarea lor. Ori acompaniatorul începător pornește tocmai de la necunoașterea intențiilor solistice, neavând capacitatea de a le prevedea, din cauza lipsei acestor „acumulări experimentale” (citate mai sus) și a concentrării atenției în scopuri personale (expresia „cu capul în partitură” folosită pentru unii dirijori „bătători de măsură”, fără alte atribuții personale – este concludentă în cazul de față). O reflexivitate scăzută se datorează în parte și instalării premature într-un confort academic, a prevalării de responsabilitate, lipsa de motivație și temperamentul difuz, precum și dezinteresul față de actul corepetiției în sine duc la o estompare a promptitudinii în reacție, la o fantezie voalată și o slabă disponibilitate improvizatorică manifestată de obicei printr-o reacție de autosalvare crispată, fără a se ține cont de dialogul cu partenerul. Se recunosc de obicei, ca atribute ale prestației debutante, folosirea acelorași stereotipuri strategice în situații ce reclamă o enciclopedie a implicărilor în evaluarea concepțiilor. Întrebuințarea unor paradigme ale deciziilor, dogme profesionale, fără a se ține cont de realitățile particulare îngustează caleidoscopul de anticipare al acompaniatorului desemnându-l ca o entitate sustrasă legităților discursului în relația cu partenerul.

A.4. Acompaniatorul în postura unor direcționări eronate

O emanație a stărilor de indecizie mascate de răbufnirile incipienței profesionale se manifestă prin abordarea „hiperactivizată” a orientării în operare. În strânsă legătură cu acompaniatorul inactiv din punct de vedere al anticipării (prin metodica de tip repetiție cu stagnări) „hiperactivul” își construiește eșafodajul cognitiv pe baza unor strategii fluctuante în funcție de dispoziție, atitudine de moment, legată de dependența față de nivelul evolutiv atins⁵⁷. Acesta vine cu propuneri strategice inconsistente, neverificate conceptual (cu tendințe de imitare-limitare, segmentare, neconcludente ca evoluție) empirice și fluctuante în verdict în raport cu cogniția punctuală proprie.

⁵⁴ *Psihofiziologia activității de orientare*, (sub redacția R. Floru, Editura Academiei R.S.R., București, 1968, p.117-118

⁵⁵ *Ibidem*, p. 102

⁵⁶ În *Sistema iskusstva* (culegere de articole), Moskva, 1966

⁵⁷ Prin termenul de „hiperactiv” se înțelege tot o inactivitate a anticipării, o falsă deschidere către orizontul dialogat, o exacerbare a problemei parteneriatului condusă însă tot spre autoaclamarea personalității proprii, prin abordarea unilaterală de tip autogestiune-autoregizare.

Disponibilitatea de moment reprezintă factorul hotărâtor în abordarea deciziilor, la fel ca și motivația față de lucrarea propusă, subiectivul și aferențele afective jucând rolul primordial în soluționarea momentelor problematice.

Alte „atribute” ale debutantului de tip expansiv - ca mijloc de elaborare - se regăsesc în caracterul de dispersie a metodologiilor direcționare, în inadvertența și lipsa unor repere stilistice clar conturate. De asemenea, la nivelul selectării repertoriului (și a modalităților de prezentare scenică) acesta se confruntă cu conglomerări stilistice și juxtapuneri de ordin estetic neconcordanțe și derutante, la limita unui gust artistic just, cu accente de neprofesionalism (ce frizează amatorismul).

Lipsa de experiență și discernământ direcționează preferințele de selecție în alegerea unor repertorii palide valoric și semantic, cu o problemă mai mult decât medie ce nu contribuie la formarea unor deprinderi noi și diversificate, nu acoperă câmpul de informații al protagonistului în ideea formării unor experiențe benefice dezvoltării rapide ulterioare (de evaluare).

De obicei acompaniatorii „hiperactivi” prezintă o vie disponibilitate în prezentarea unor spectacole autoregizate, cu un scenariu fluctuant ideologic și temperamental, cu ajustări și opțiuni aclimatizate, de multe ori prin coborârea ștachetei interpretative, fără un control rațional al afectelor.

Din nefericire, unii debutanți n-au nici un pic de reticență și spirit de selecție în abordarea repertoriului, ci doar un vertij de imagini față de valorile consacrate ale literaturii concertistice. Ei abordează acest material cantitativ și nu calitativ, cu un discernământ lipsit de elemente clar direcționate (cu viziuni personale difuz-obtuze) îngemănate și cu o nonconformare atitudinală izvorâtă atât dintr-o lipsă de modestie cât și dintr-o carență a unei culturi sonore și clasice, lipsite de fundament (filtrarea este realizată printr-un strat superficial afectiv-etic; se ating de un gen de lucrări ce nu le permit decât o penetrare superficială, această pojghiță la o încălzire mai accentuată se topește din primele clipe).⁵⁸

Punctul de vedere afișat prin proiectarea unor scenarii proprii îl situează pe acompaniatorul hiperactiv în postura de improvizator de evenimente publice, cu insistență asupra laturii spectaculare. El acceptă orice compromis făcând lucrurile pe jumătate (corepetează tot ce „apucă” etalând o lipsă de subtilitate și modestie artistică) angrenând deseori personalități consacrate, valoroase, în proiecte minore, folosite drept paravan de mascare a unor suporturi meșteșugărești-personale lacunare.

„Potențialul empatic ridicat (emotivitate mai mare ca a solistului) prin atașamentul față de partener, precum și teama de eșec”⁵⁹ conferă debutantului în acompaniere din prisma direcționării eronate, două tendințe de manifestare comportamentală a) de tip sociabil și b) de sorginte insociabilă.

⁵⁸ Problema etalată poate fi considerată ușor arbitrară dar legătura cu realitățile scenice confirmă acest aspect colateral, fiind un ingredient (o formă de manifestare) al debutului în corepetiție, precum și a căutărilor inerente a unei maniere personale strategice.

⁵⁹ Victoria Nicolae, *Teza de doctorat*, Biblioteca Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca, p. 99

a) *Sociabilul* își construiește misiunea strategică pe cultivarea unor aspecte interrelaționare, cu puternice valențe ale subiectivului bazat pe afectivitate reciprocă (simpatie/antipatie), ca mod de stabilire a consensului partenerial, cu prea puține puncte de tangență cu scopul artistic, conducând la compromisuri valorice ce comportă putere de influență asupra veridicității actului interpretativ, favorizând amatorismul. De multe ori (îndeosebi în activitățile din provincie) se pun condițiile unei interpretări la limita mediocrului, fără putere de discernământ și sinteză stilistică ce aduc prejudicii conduitei imagistice profesioniste (de exemplu, crearea artificială a unei atmosfere „prietenești”, chiar conversația cu auditoriul, ca un act autoregizat, mixturi poetico-muzicale, mergându-se până la justificarea publică a unor erori interpretative (!) sau abordări de repetare a materialului elaborat în caz de insucces; bisări pestrițe stilistic, cu coborârea ștachetei valorice până la o informare de tip atavic, obediență în alegerea repertoriului, crearea unor afecte și efecte artificiale și acordarea unor accente de machiaj grosolan prin alura unui soi de sentimentalism ce frizează aspecte estetice devaloriza(n)te, groțesti). *Sociabilul* stabilește contacte intime cu partenerul la nivel de discurs-program pe care ulterior le transpune conform dispoziției de moment într-o atitudine interpretativă comună intereselor născute în acest fel, asigurând însă o veridicitate sporadică ce ține doar până la ciocnirea cu realitatea scenică, scenariul propus fiind modificat în funcție de alternarea situațiilor dilematice, neputând fi vorba de o strategie constantă.

La polul opus acestui tip de acompaniator debutant întâlnim modelul *insociabil* (b) de natură culpabilizatoare, care proiectează vina asupra prestației partenerului⁶⁰ ori asupra factorilor exteriori (sală, instrument, zgomote perturbatoare, lumină necorespunzătoare, curent, întorcător de pagini, dispoziție psiho-fizică fluctuantă etc,) drept compensare, sau ca un act de autojustificare în cazul unei eventuale prestații inadecvate. Reacțiile generatoare a efectului de culpă se regăsesc în momentele de dilemă (când partenerul comite o eroare) și se raportează la o gestică-mimică cu un potențial variat de manifestare; de la ridicarea mâinilor și ochilor cu efect de exclamare, la opriri emfatică și priviri dezaprobatore atât spre solist cât și spre sală, ca un gest de disociere față de gafa făcută și totodată ca o atenționare vizuală a auditoriului asupra sursei generatoare a problemei ivite. Din nefericire nu semnalăm cazuri izolate în acest sens, orgoliul debutanților făcând loc unor astfel de manifestări reprobabile și caractere „urâte” (dezagreabile).

Din ipostazele dilemelor apărute la primele contacte cu solistul acompaniat se desprinde și figura debutantului de tip refractar, involutiv ori stagnant evolutiv, care întâmpină greutăți de acomodare în conștientizarea unei maniere personale de acțiune, metodologie ce l-ar putea călăuzi către sfere superioare în perspectiva opțiunilor artistice⁶¹.

⁶⁰ „Vezi, aici tu ai greșit”, „m-ai dat peste cap”, „din cauza ta am greșit” etc, contrar *sociabilului* care stabilește o egalitate eronată de tipul „iartă-mă dacă am greșit, dacă din cauza mea ai întâmpinat probleme”.

⁶¹ Dacă anterior am desemnat acompaniatorul drept „hiperactiv”, acum putem vorbi de o „hipoactivitate”

Contradicțiile se manifestă în condițiile:

- opacității și predispozițiilor scăzute de receptare și prelucrare a informațiilor;
- persistenței în convingerile personale, fără asamblarea ideatică raportată la particularitățile dialogului existent.
- unei permeabilități reduse la propunerile de generare a evenimentului evolutiv. Capacitatea de transmitere diminuată este direct proporțională cu o stagnare în concepții și o limitare strategică în sensul unei îngustări volitiv- cognitive realizate într-un orizont închis, delimitat aprioric de un câmp redus de inovații tactice.

Refractarul, în lumina unor debuturi contorsionate, prezintă o predispoziție redusă în preluarea unei noi identități și complacerea într-un joc dialogat cu accente de stereotipie, întâmpinând în același timp piedici, greutate în autoeliberarea de unele handicapuri aferente proceselor de inițiere profesională și a dezamorsării stărilor inhibitorii.

Examinată din această perspectivă, latura negativă constă în transpunerea acestor inhibiții (menținute și nedeactivate ca tensiune) în planul dialogului. Acompaniatorul, în contact cu primele momente ale instrucției nu își poate opri în deajuns stările conflictuale interioare izvorâte din insuficiența datelor experimentate, implantând prin aceasta o stare de tensiune permanentă, prin menținerea acută a unei atmosfere generale de nesiguranță și instabilitate, transmisă implicit și partenerului de scenă. De asemenea, acesta întreține o continuă atmosferă de autojustificare și o atitudine demobilizatoare, raportate la prestația personală (teama de eșec, teama de a nu da note pe alături, teama de răsturnare, de „dat peste cap”) care, comunicate partenerului îl fac pe acesta să-și ia măsuri de precauție suplimentare, în detrimentul unei degajări a interpretării și fluente în discurs.

Consecințele directe ce izvorăsc din excesivul comportamentului inhibitor întâlnit în faza de debut profesional, marchează (jalonează) totodată și direcțiile de prioritate a dialogului în demersul corepetării, opțiunile de ierarhizare sonoră și implicit atitudinea-răspuns dată propunerii partenerului. Astfel, una din aceste direcții **A)** se îndreaptă înspre aspectul de declamare, de *dominare* sonoră în aria dialogului, prin adularea de către acompaniator a unor intensități dinamice subiective (în obiectivitate), ce nu țin cont de contextul existent [de exemplu, susținerea unui *ff.* cu orice preț, chiar în condițiile creării unui dezechilibru sonor (acustic)] ca element de sprijin în mascarea unor indecizii strategice, rezultat al unei lacunare culturi sonore, al unor individualizări stilistice monocrome cu accente de ambiguitate omogenizantă (monotonie) și un auz de control nemobilizat ori dezorientat, totul conducând la o

agresivitate, o supralicitare de elaborare a manierei discursive și la lipsa acordării unei intimități opțiunilor în concepții ale partenerului⁶².

Dacă conceptul de acompaniator dominant-declamator definește sfera de influență și aria de acoperire a debutantului de tip virtuoz solistic, cea de a doua ipostază **B**) rezultată din proiecția comportamentului inhibitor prezent la început de carieră (ne) direcționează către imaginea formată din întrebuintarea unor elemente cu caracter *de subordonare* ca și mijloace de redare a discursului, corespondente metodologice proprii acompaniatorului insuficient prezent ca personaj de dialog, protagonist de care ne vom ocupa în rândurile următoare.

B. Acompaniatorul absent – tip „umbră” (neconcludent ca identitate)

Acest al doilea aspect al acompaniatorului debutant se încadrează tot în spațiul unui dezechilibru de fuziune, prin cultivarea unor parametri afiliați subordonării, o relaționare cu aspecte de sublicitare (cu referiri și la cea a concepțiilor), calitativ prestația pianistică situându-se sub nivelul gradului de intensitate al partenerului. Dacă în primul caz (virtuoz-concertistic) propunerea reactivă a fost cea a unui atac sonor bazat pe o ariergardă solistică, în cazul de față modalitatea de acțiune se concentrează pe o retragere în intensitate, cvasi-totală, cu o depersonalizare de involuție sonoră, până la un registru de clasificare de tip carență. Protagonistul tip „umbră” își încadrează sfera conceptual-afectivă în parametrii unui absenteism al motivației și afectului, contemplând razele discursului interpretativ, în perspectiva unor răsfrângeri de imagine (concepție) platoniciană (a se vedea „mitul peșterii” al lui Platon) „palid, nerumenit de soarele pasiunii”⁶³, o răsfrângere trunchiată a imaginii reale, o lipsă de amplitudine energetică în planul acțiunii. El este cel care atacă pasaje problematice cu un complex de inferioritate, diminuând și minimalizând contextul dialogului prin crearea unor decalaje în afect-tensiune, al sincronului atitudinii dată de partener.

Ipostaza subordonată anihilează managementul evoluării (coordonatele unei evoluții profesionale construite prin acumulări de experiență) situându-l în perimetrul unui disconfort vizual și auditiv din perspectiva publicului auditor. Contactul cu beneficiarul imaginii sonore va fi deficitar prin neacordarea priorităților ce garantează actul receptării. Neimplicarea în actul scenic reduce total implicațiile (dezideratele, coordonatele) de ordin stilistic, estetic, de ordin performant, ducând până la premisele pierderii identității profesional-interpretative, a valorilor semantice care presupun configurațiile unui dialog scenic.

Această izolare într-un ambitus restrâns de manipulare a registrelor de intensitate a afectului duce la ratificarea unei strategii sonore deliberat represive, de

⁶² „Exprimarea era elementară, clocotitoare, nelimepizată [...] o oglindă fidelă a ceea ce putea să înțeleagă sufletul la 20 de ani”, Ana Voileanu-Nicoară *Chipuri și mărturii*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1971, p. 35

⁶³ Ana Voileanu-Nicoară *Chipuri și mărturii*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1971, p. 35

estompare agogică (dinamică – înțeleasă impulsiv) atitudinală (afectivă), la declanșări temperamentale refulate, cu cauzalități de stagnare, platitudini în conducerea discursului, distorsiuni și inconsecvențe la nivel conceptual, toate îmbrăcate în veșmântul unei inactivități generalizate, lipsă de contrast, imagini sonore neconturate. Un rol determinant al acestei închistări sonore la nivel de dialog îl joacă „modestia greșit înțeleasă, ca act de retragere într-o carapace (cochilie) așa zis proteguitoare”⁶⁴. Mulți acompaniatori debutanți cred că prin abordarea unor sonorități stinse, lipsite de vlagă, ascunse, intenționat diminuate aduc un beneficiu solistului (făcându-l să se audă mai bine, să nu forțeze instrumentul). Asemenea premeditări au însă un efect contrar datorită artificialului sonor asumat, tot ce nu e natural, echilibrat, ducând la perturbarea unor aspecte în reperele stabilite printr-un consens semantic anterior. Lipsit de o informare sonoră corespunzătoare, partenerul e pus în situații ale unor decizii de moment ce-i sustrag atenția de la planificarea stabilită în climatul repetițiilor premergătoare.

Direcțiile de manifestare ale acompaniatorului începător cu accentuat absenteism în motivație și emoție permit o inventariere a principalelor deficiențe de acumulare a evenimentelor de subapreciere a discursului.

Astfel, într-o primă ipostază (A) surprindem incapacitatea de preluare a inițiativei, transpusă în preferințe de stagnare și de cedare a rolului de îndrumător. Rămasul în urmă („tragerea” înapoi a solistului) se manifestă ca intenție datorită accentului pe corectitudine și pe evaluarea unilaterală a unor aspecte tehnice colaterale (teama de a nu da „pe lângă” conduce la diminuții sonore voit exagerate, de mascare a eventualelor inabilități, ca efect de prevenire a unor momente de dilemă cu efect inhibitor). „Mai bine să greșești din prea multă îndrăzneală, decât din prea multă prudență”⁶⁵. Acest tip de debutant înțelege acompaniamentul în sensul strict al cuvântului, fără o implicare a tensiunii interne adecvată. E purtat de val („nu e pe fază”) prezentând inabilitate în urmărirea traseului sonor în desfășurare (lacune în reprezentarea globală a discursului). Neacordând puncte de reper, jaloane metro-ritmice corespunzătoare poate produce derută la nivel de dialog, solistul simțind nesiguranța acompaniatorului ascuns în neguri ale deciziilor și neasumări ale verdictelor.

„În multe cazuri corepetitorul nu simte importanța muncii sale, nu are habar de perspectivele ce se deschid prin rolul jucat de el pe scenă – nu își rezervă timp pentru a gândi propriul act creator, pentru a învăța și studia corespunzător, pentru a se transpune în rolul său”⁶⁶. Gerald Moore, la întâlnirea cu cântărețul John Coates se considera un corepetitor „obișnuit”, cu o oarecare experiență în domeniu. Acestuia din urmă însă nu-i convenea un corepetitor „comun”, mediu. A început să-l formeze în scopul de a completa simțămintele și linia melodică a solistului, o adăugare vitală în redarea

⁶⁴ Liliana Iacobescu, op. cit p. 10

⁶⁵ Alvin Toffler, *Șocul viitorului*, Editura Politică, București, 1972 p. 197

⁶⁶ Gerald Moore, op.cit. p. 237

stărilor de bucurie, tristețe, pasiune, exaltare, jubilar, calm, supărare. Cum poate reda un solist publicului un sentiment, o pornire, dacă acompaniatorul se autoascunde în umbra sa?! El nu poate să se folosească de un acompaniator al cărui prim atribut e modestia sau retragerea în sine. Acesta trebuie să fie izvorul inspirației, să emane strălucire, har. Introducerile să exprime ceva către partener, să-l pună în transă, să-l pornească, să-l motiveze, să-i electrocuteze imaginația⁶⁷.

„Esența acompanierii nu privește doar unilateral aspectul de a nu acoperi solistul ci și modul de creare a unei atmosfere capabile a-i scoate în evidență cele mai concludente aspecte personal-interpretative. A acompania nu înseamnă <<a cânta încet>> (fără „față”, palid, neimplicat, n.n.) a <<dirija>> fără expresie, subjugând partitura în interesul scoaterii în prim plan doar a vocii solistice. Acest fel de a conduce (joc servil, n.n.) duce la un înțeles primitiv-degradant al misiunii artistice. În orice <<joc>> ce presupune un ansamblu (scenă, operă, cameral, dirijoral) e nevoie de descoperirea echilibrului [...]. În momentul intrării solistului, dozajul se reduce corespunzător, dar rămâne caracterul tensionat. O cădere totală a acompaniamentului duce la o stinghereală deplorabilă. O voce nesusținută corespunzător (printr-o cădere înțeleasă dogmatic, privată de calitățile dinamico-expresive, n.n.) va da impresia unei plutiri și lipse de perspectivă regretabile [...]. Așa cum în cazul pianistului mâna stângă e în corelație nedespărțită cu cea dreaptă, tot așa, pentru corepetitor acompaniamentul e un însoțitor fidel al liniei conducătoare solistice)”⁶⁸

O a doua ipostază (B) ce decurge din primul aspect, surprinde acompaniatorul din perspectiva unei personalități inactive care demobilizează echilibrul sonor reducând la limite extreme conceptul de dialog prin dilatarea la maximum a bipolarității registrelor de conversație. El studiază propriile imagini tematice *sub* baremul unor echilibre juste, abordând o cultură sonor-auditivă marginalizată datorită unor aspecte inhibitorii legate de unele inegalități în autoapreciere (subaprecierea propriei persoane și a randamentului atins). La acestea se adaugă o dispoziție a anticipării neconturată (privire și auz statice, monocrome, insuficient educate) o autocunoaștere strategică limitată (inconsecvență de reacție și metodologică în situații extreme) o vigilență palidă; reacții temperamentale șterse, greoaie și o disponibilitate redusă de transpunere promptă în stări ce reclamă varietatea de intenții sporită (schimbări bruște de tempo, ritm, metrică, agogică) toate filtrate printr-o oglindire a conceptelor de manual absolut (cântarea pasajului până la ultimul sunet, chiar cu riscul unor răsturnări, deranjamente a replicii).

Prin lipsa unui joc clar de accente izvorât dintr-o disproporție în temperament (spirit necolaborant și lipsă de susținere a pulsației interioare), acompaniatorul fără „nerv”, depersonalizat, nu e capabil să confere egalitate discursului ca partener, poate

⁶⁷ C.f. G. Moore, op.cit.p. 47-48

⁶⁸ Ari Moiseievici Pazovski, *Zapiski dirijora*, c.f. A Karmester (Dirijorul) – antologie - coordonator Blum Tamás, Editura Gondolat, Budapesta 1972, p. 153-154

prejudicia calitatea spectacolului scenic, printr-o modestie greșit înțeleasă și temperament inactiv ducând la extrapolări severe și decalaje stilistice deranjante⁶⁹.

A treia ipostază: (C) Lipsa cultivării nuanțelor (acompaniatorul e „șters”, monoton, monocrom) completează imaginea pianistului acompaniator prin reflectarea decalajelor, de subordonare sonoră în raport dialogat. Acesta operează cu o paletă agogică neconcludentă, lipsită de accente ale evoluției sonore, săracă în contraste, necultivată, atimbrată. Lucrând cu intensități limită, folosește contururi tematice estomplate filtrate prin voalări subordonate dispoziției. Cultivând intenționat un tușeu de căutare a unor sonorități „ascunse” proiectează monocrom, către o lipsă de peisaj, imagistic-sonor (către un relief neconturat, linear, monoton), către depersonalizare a timbrului.

Întrebuințează un segment limitat de inflexiuni în conversația dinamică, prin aplatizarea contrastelor și coborârea ștachetei intensității și intenției la pragul de audibilitate (a se vedea abuzul de surdina). Este preocupat de căutarea unor ocolișuri agogice care să permită instalarea unor momente de falsă meditație, de efuziuni nesușținute logic, ori contemplări, „visări” cu deficit stilistic ridicat. Aceste opțiuni greșit înțelese cultivă o impromptitudine în comunicare și premise eronate de ierarhizare a rolurilor⁷⁰.

„În ansamblul cameral partenerii se ascund după propriul instrument nemaiauzind pe nimeni și nimic. Odată cineva m-a întrebat malițios de ce am oprit [...] avea conștiința împăcată deoarece cântase piano [...] Din neascultare cântase „prea” (mult sau puțin) și se ... singularizase [...]. Studiul său nefiind comparativ, permanent analitic se dovedise cu randament scăzut”⁷¹.

Ultima ipostază (D) debutant-absenteistă surprinde acompaniatorul începător, (tip „umbră”) în postura de pedalizator, investigator al unor sfere empirice de camuflare a deficiențelor de cuprindere a discursului și de stăpânire a tehnicilor proprii. <<Când primejdia e mai mare pedala e mai aproape>>. „Așa se obișnuiește a se caracteriza atitudinea pianiştilor care la apariția nesiguranței manuale, recurg involuntar la pedală, cu scopul camuflării”⁷². De aici se răsfrâng asocieri ideatice tulburi asupra unor viziuni morfologice care, scăldate într-o pastă sonoră difuză eşuează în moduri de elaborare „mâloase”, inconsistente, tulburi.

Un proces deficitar în ceea ce privește educarea auzului selectiv impregnat cu lacune de experimentare face posibilă crearea unei mase sonore confuze datorate ancorării într-o pedalizare excesivă (în multe cazuri dublă) cu dependențe declarate față de surdina ca factor de diagnosticare a situațiilor de crispare fizică și psihică.

⁶⁹ La câte spectacole nu am fost martorii unor prestații solistice excelente; „mediocrizate” din cauza unor contribuții demobilizatoare venite din partea acompaniatorului!

⁷⁰ A se urmări tehnicile de acompaniere în „nuanțe șterse” (p. pp) - mezzoforte reprezentând maximul sonor permis, cu referire la lucrările lui Mozart indeosebi și a diversilor preclasiți în general.

⁷¹ Șerban Soreanu, *Johannes Brahms, Muzica de cameră cu pian*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, București, 1990, p. 23

⁷² Walter Georgii *Îndrumător pentru pianiști*, Traducere din limba germană, Editura Atlantis, 1954 p.20, Biblioteca Academiei de Muzică “Gheorghe Dima” Cluj-Napoca

Acompaniatorul debutant la contactul cu starea de inhibare-crispare generată de stăpânirea aptitudinilor neconturate își adaptează cu o ușurință sporită propriile posibilități – cu limitele inerente fazelor de construcție legate de lărgirea câmpului de experimentare – prin uzitarea uneori fără discernământ a acestor mecanisme de sprijin.

Neclaritatea, ambiguitatea unor propuneri sonore învăluite într-un halou unilateral conturat conduce la o lipsă de aerisire în discurs, încălecări armonice, insensibilități frazeologice, joc al pulsării anost, inexistent. Discrepanța stilistică se manifestă în inconsecvența de arhitecturare a întregului (începuturi de frază în non legato, terminate legato, printr-o pedalizare empirică, amalgamări dinamice la nivel de confuzie în concepții în delimitarea ariilor de acoperire a unor nuanțe de forte sau piano (sau *fp*) prin neridicarea la timp a uneia dintre pedale, estompări – înghițirea unor indicații de *sforzando*, *staccato*, *martelato* – prin utilizarea unui univers pedalizant partinic). Toate aceste aspecte prezintă disproporționări la nivel de dialog, un joc al replicilor empiric, afiliat dispoziției în mare măsură, în cazuri severe atingând limitele extreme permise în gustul artistic.

Așa cum afirma cu intransigență Hans von Bülow: „pedala e cel mai sigur mijloc de a trata bunul gust cu picioarele”.

*

*

*

Dacă e să facem o paralelă între cele două ipostaze ce creionează debutul actului de corepetare vom putea concluziona în direcția predominanței tipului care supralicitează sonor față de cel subordonat (prin opțiunea de afirmare scenică, spirit de conservare, motivații, elanuri cu tente de autodepășire, perfecționism, viziune de competiție) ambele reprezentând raporturi de inegalitate în dialog, constituind divergente ale fuziunii, aspecte ale unor inadaptabilități datorate auzului needucat și ale concepției fluctuante, marcate prin controverse în experimentare și inabilități inerente oricărui debut.

Considerând cu acestea că am epuizat în mare măsură analiza ipostazelor acompaniatorului începător și a principalelor impedimente la contactul cu instrucția propriu-zisă, urmează să trec la abordarea imaginii pianistice de parteneriat în spirala evolutivă întrepătrunsă de arcul cumulării experienței și formării scenice de sine stătătoare cu caracter strategic stabil, rutinat⁷³.

Dar până atunci, ca o etapă intermediară țin să aduc în prim-plan o ipostază ce aparține de fapt, ca suport profesional consacrat, de o anumită experiență metodologică dobândită în decursul anilor, dar care constituie la rândul său tot un *handicap*, datorită direcțiilor greșite de manifestare a opțiunilor, deciziilor și motivațiilor; un traseu eronat

⁷³ Voi folosi terminologia de acompaniator „practic”

ce se bazează pe cuceririle unui act de profesiune îndelung aprofundat, pe strategii suficient asimilate însă neîntrebuințate. Este vorba de suprimarea ca motivație și metodologie a unei activități de dialog prin afișarea unui absenteism volitiv (dintr-un anumit unghi, comun cu începătorul absent, tip „umbră”) prin ignorarea spectrului de conversare-interpretare, comun unui parteneriat scenic, o blazare profesională.

Ca direcție de manifestare reprezintă o ramificație cu sens unic, un traseu ce nu duce nicăieri în ipostaza unei prestații de parteneriat, definind tipul acompaniatorului „plictisit”, blazat.

C. Acompaniatorul blazat

Afișează imaginea unui protagonist rutinard, conservator, suferind de „încremenire în șabloane, lipsă de maleabilitate în idei și execuție, precum și de susținerea unor puncte de vedere depășite stilistic și concepțional”⁷⁴.

Lipsa de interes general în exercitarea profesiei, cu accente de blazare sau chiar frustrare (în urma unor experiențe mai puțin benefice sub aspectul evaluării și evoluării personale) se interferează cu o inițiativă redusă la procente minime și cu o voință a cogniției încheiată prematur.

Atitudinea de multe ori conservatoare implică poziții retardare și refractare la noi concepții, la strategii inovatoare, luând în nume de rău orice schimbare (la sugestii de aplicare activă) ce i-ar putea deranja confortul profesiei, imaginea autoconsacrată, autoevaluarea personală.

Astfel, activitatea sa se rezumă la un aspect funcționăresc, izolat de realitățile dialogului, de evenimentele scenice fluctuante, dinamice, indecizia sa ca stagnare lipsindu-l de un spirit al construcției interrelaționării. „Procesul de învățare și de dezvoltare încetează [...] se instalează rutina [...] intervenind pierderea capacității și dorinței de a explora zone noi și de a se perfecționa. Profesionalismul înaintază pe un drum îngust, [...] la o răscruce (dilemă, n.n.) alegând calea cea mai ușoară. Nu mai abordează acțiuni noi [...] funcționând în cadrul aceluiași vechi tipare, evitând situații noi, dificile”⁷⁵.

Efectele de absenteism ale acompaniatorului „plictisit” conturează o atitudine de nepăsare scenică generând un impact de temperament-afect negativ, în contextul prestației de parteneriat. Tratarea superficială a ipostazelor scenice precum și neglijarea strategiilor primordiale (lipsa de colaborare, activare redusă autoimpusă, automenajare, sublinierea obligativității sarcinii impuse, în fața partenerului, lipsa de tact scenic: ieșirea „plictisită” de – și pe scenă, atitudinea cvasi-absentă motrică, afectiv redusă, mimarea unor false lejerități ce ascund adesea superficialul în intenții, dorința de a

⁷⁴ Eduard Weiser, *Corepetiția de operă*, - Lucrare de examen de Stat, Biblioteca Conservatorului „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca, 1957, p.17

⁷⁵ Vera Peiffer, *Mai multe despre gândirea pozitivă*, Editura Terra 2000, p. 16

încheia cât mai rapid activitatea) duc la prejudicierea prestației solistice și a imaginii de ansamblu a actului scenic.

Prin laconism și lipsă de interes, acompaniatorul blazat se mărginește să indice doar momentele pilon ale construcției discursului, adică delimitarea intrărilor (de obicei indicate în mod neprofesional, prin răirirea timpilor ori oprirea prin cezură, mecanic, fără o legătură intimă, de anticipare care să angreneze ritmul în dialogul comun ca integrare scenic-afectivă). Reacția cuprinde imagini de moment, cu mersuri din etapă în etapă, pe segmente disparate, anevoioase, fără abilitatea unor cuprinderi organice (la fel ca o exemplificare sterilă, aridă a unor date scrise pe tablă la o lecție de muzică, fără o aprofundare a participării, notabilă).

Întreaga această gamă a absenteismului în comunicare se manifestă în cazul unei activități îndelungate care nu oferă satisfacții afective complexe, datorită monotoniei actului de corepetare generat de efectele repetițiilor îndelungate ale unui material inferior din punct de vedere calitativ, cu antecedente de suprasaturație, ori a unor deziluzii legate de restrângerea orizonturilor (perspectivelor) autoînchiphuite (imaginate) ca arii de cuprindere promițătoare în evoluția carierei individuale, în fazele de debut ale activității de acompaniere (aici intră corepetarea studenților/elevilor cu un nivel valoric mediocru și sub-mediocru, deseori ore de corepetare a căror ștachetă se „ridică” la baterea măsurii și la numărarea timpilor / pauzelor, la corectarea unor intonații deficitare care în timp duc la aplatizări și uzuri în profesie).

Alte aspecte generatoare ale unui absenteism în motivații se regăsesc în:

- lipsa de varietate a repertoriului corepetat (axarea timp de ore în șir pe o problemă cu implicații cu aderențe cantitativ-calitativ scăzute, unilaterale, cu probleme tehnico-interpretative minore, fără pretenții de ascendență profesională
- slaba receptivitate față de actul acompaniator (mulți corepetitori sunt profesori de instrument, obligați să facă „în plus”, pentru a le ieși norma, ore suplimentare de corepetiție) și implicit deprecierea acestui mod de gândire și activitate concertistică, prin superficialul tratării obligațiilor, drept un element secundar al activității propriu-zise
- disprețuirea (desconsiderarea) partenerilor acompaniați (cu etalarea principalelor lacune ale unor relații interpersonale: aroganța, cinismul, ironia ori academismul, ținerea la distanță a comuniunii cu partenerul cu precădere la hotarul ciocnirii dintre generații – a se vedea corepetitori în etate și parteneri tineri)
- efortul cumulat depus, datorită unor insuficiențe privind organizarea judicioasă a orelor de corepetiție (mai ales în școlile din provincie întâlnim numeroase cazuri când pe spinarea unui corepetitor tânăr, proaspăt recrutat sunt așezate catedre întregi, în cazul unora mai destoinici, cu o putere de muncă sporită – chiar o școală întreagă). În aceste condiții este neîndoielnic faptul că protagoniștii acestor aspecte

colaterale vor îngroșa cu timpul rândurile celor care concep corepetiția ca un număr de n . ore, după „efectuarea” acestora, trăgând o linie și ducându-se către casă.

Și totuși, această chemare necesită sacrificii nu numai în momentele scenice ci și prin împletirea cu viața de zi cu zi. Viziunea enciclopedică asupra unor aspecte cotidiene e necesar să aibă corespondențe, să respire și să se inspire dintr-o viziune globalizatoare. Astfel, actul acompanierii se obligă a fi un întovărășitor conform menirii terminologice deopotrivă în actele evolutiv-cognitive cotidiene, neputând fi reprezentată drept o figurație izolată.

Acompaniatorul „practic” (versat)

Cum bine observa un coleg de breaslă⁷⁶ „știința artei de acompaniator nu se poate învăța, ci mai degrabă <<fura>> în timp, [...] doar practica artistică de profil îl formează definitiv pe acompaniator [...] perfectarea meseriei fiind o practică zilnică”.

Așa cum afirma Augustine Birrell „Bibliotecile nu se nasc, ele cresc”⁷⁷, acompaniatorul în ipostaza de perfecționare fiind purtătorul de cuvânt și globalizatorul unor perspective a direcțiilor în curs de conturare, cu ancorări în experiențe anterioare variate ce comportă un larg perimetru de cristalizare (acumulări strategice izvorâte din unele indecizii ale celor mai puțin versați, din unghiul de vedere a ceea ce **nu** trebuie făcut⁷⁸).

Compozitorul Pascal Bentoiu se întreabă⁷⁹ „ce deosebește interpretul (acompaniatorul, n.n.) foarte bun de cel mediocru: nu abilitatea tehnică, nici sentimentul, nici înțelegerea muzicii, ci claritatea și concretețea cu care el își poate construi despre faptul muzical o imagine prealabilă și măsura în care e în stare să lucreze asupra acesteia înaintea și în timpul execuției propriu-zise”.⁸⁰

Acompaniatorul versat realizează distincția dintre fermitatea construcției (ca act componistic, legiferat) pe de o parte și flexibilitatea gândirii agogice, pe de altă parte găsim o cale viabilă de asimilare a unei „diversități în unitate” ca o parafrază la enunțul inversat, originar, străbătând cu dezinvoltură spațiile stilistice cu o personalitate constant decidentă și ferm strategică garantată de profunzimea unei culturi general-clasice a (a)cumulărilor sedimentate.

- prefigurează într-un sistem de tip anticipare relaționarea în cadrul dialogului acționând „sensibil ca un seismograf”⁸¹ la intensitate, culoare, tempo, inflexiuni. Astfel el surprinde dispoziția de moment a partenerului, oferindu-i o marjă improvizatorie a deciziei tempice, raportând întregul gest la starea momentului. „Se eclipsează cu un tact inimitabil urmărindu-l ca o umbră pe partener” (Emile Vuillermoz)⁸².

Un solist în general are o concepție individuală cristalizată, orientându-se între bornele propriei sale subiectivități, ceea ce presupune din partea acompaniatorului un program ce nu întotdeauna îi aparține situându-l de multe ori în postura de

⁷⁶ Francisc Fuchs, în *Acompaniamentul de pian, gen creativ-interpretativ al artei sunetelor*, Editura Media Musica, 2008, p. 45

⁷⁷ C.f. *Cugetări engleze*, Antologie sub redacția lui Horea Huluban, Editura Albatros, București, 1980, p. 287

⁷⁸ “Îmi face plăcere să merg la concerte [...] câștig astfel ca și artist: pot să-mi observ activitatea din afară [...] să-mi dau seama de unele lucruri mai bine decât aflându-mă în miezul lor, ca participant direct. Adesea, fie și pentru a afla doar cum nu trebuie făcut un lucru” Wilhelm Furtwängler *Pagini de jurnal*, Editura Muzicală, București 1987, p. 52

⁷⁹ În *Deschideri spre lumea muzicii*, Editura Eminescu, București 1973, p. 21

⁸⁰ De exemplu, dirijorul Ionel Perlea trăia sunetul prin anticipație, având privilegiul de a-l putea preveni, corectându-l (cf. V. Firoiu, *Un român și harul său, Ionel Perlea*, Editura Albatros, 1973, p. 102).

⁸¹ Liliana Iacobescu, op.cit., p. 17

⁸² Prefața lui J.V. Pandelescu la *Note și anecdote* de Tasso Janopoulo, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR, București, 1968, p. 14

inconveniență afectivă. În acest caz efortul altruist capătă valori și conexiuni majore – să accepți programul altuia, viziunea poate străină personalității tale necesită o diplomatie sporită - cu precădere în cazul unor relații caleidoscopice, însumând o gamă variată de personalități (în divergență ideatică cu începătorul care nu departajează caracterele operând cu aplicări restrânse).

Acompaniatorul versat are la îndemână un arsenal de explorare complex derogându-și avantajul de a indica o varietate a traseelor catalizărilor emoționale prin oferirea unor posibilități practic nelimitate de manifestare dialogată. El lasă deschise mai multe porți de acces, punți de conversare, pentru pătrunderea în amfiteatrul de explorări a posibilităților conceptuale interpretative. Nu dogmatizează și nu monopolizează dând teren liber elanurilor individuale aflate prin specificul meșteșugului sub o supraveghere discretă, decentă. Tasso Janopoulo definește rolul acompaniatorului (practic, n.n.) astfel: „El nu trebuie să caute să cânte singur, nici să facă a-i străluci tehnica ci mai degrabă cântul celui pe care îl servește. Trebuie să se arate destul de suplu pentru a lăsa să varieze limitele expresiei sale [...] să fie un fel de trambulină pentru partenerul său. Dacă el cântă cel dintâi o temă, trebuie să se străduiască să inspire pe violonist [...]. Chestiunea nu e să cânti mai bine decât <<celălalt>> nici tot atât de bine ca și el, ci să ai presentimentul de ceea ce trebuie făcut sau zis și să fii convins de acestea [...]. Eu trebuie să apăr toate lucrările pe care le interpretez, întocmai ca un avocat obligat să pledeze toate cazurile acceptate să le apere, chiar și pe cele care știe că sunt pierdute”⁸³.

Un aspect general al atitudinii acompaniatorului versat transpare din fecunditatea investigațiilor sinonimă cu o capacitate strategică (la debutant procesul reprezentând blocaje datorate afluxului permanent de informații căruia e nevoit a i face față). Astfel acesta asigură permanența cuceririi unor coduri ale repertoriilor standardizate, investigația de tip debutant-conflictuală nefiind necesar a fi reluată din perspectiva unor puncte sporadice, necongruente, ci dintr-o afiliere anterior verificată.

Se reduc în acest fel marjele de incompreensiune a informațiilor prin bătătorirea unor trasee cu reacții specifice, acompaniatorul „practic” devenind parte activă ca și capacitate decidentă în opțiunile asupra organizării și derulării activității de interpretare, marcată echivoc prin punerea în aplicare a rezultatelor experiențelor superioare, dobândite datorită frecvenței evoluțiilor scenice (centrarea se realizează pe axe semantice ale procesului de improvizare empiric). Totodată acompaniatorul înarmat cu posibilități de evoluare este cel care asigură planul strategic, răspunzând provocărilor cu dileme fiind un „arhitect care calculează din vreme toate posibilitățile de intervenție din timpul desfășurării actului interpretativ-scenic, după un scenariu gravat pe antecedente ale unei bogate experiențe personale (lipsa unei voințe creatoare la partener propunând o abordare mai convingătoare, deșteptând elementele lipsă - cu

⁸³ Tasso Janopoulo, *Note și anecdote*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR, București, 1968, p. 14

apropiere de factorul dirijoral”⁸⁴). Asemenea unui dirijor știe să dea sfaturi legate de tehnica instrumentală, propune arbitrări stilistice și estetic-interpretative, nefiind un simplu metronom. El câștigă prin aceste observații autoritate conducătoare rolul unui ghid, devenind un *factor energetic conducător*. Este cel care duce la instaurarea unui climat de siguranță făcându-l pe partener să fie convins că e beneficiarul unui reazem cert, aflat în posesia tuturor detaliilor pe care le stăpânește la perfecție prin măiestria unei metodici proprii ce vizează interpretarea personală a regulilor scenice. „Dirijorul (acompaniatorul, n.n.) poate fi asemuit cu medicul. Îți trebuie ani de practică pentru a putea pune un diagnostic just și a ști ce trebuie să faci când un pasaj nu sună bine. Deseori [...] acționează pe dibuite (cu spontaneitate ce frizează improvizarea, n.n.) tatonând. Cel mai bun e considerat acela care găsește mai repede decât alții soluția optimă a problemei”⁸⁵ (prin inspirații intuitive).

Acompaniatorul versat se situează la apogeul unui stadiu evolutiv complex. Legiferarea acestui proces poate fi observată prin prisma propriilor căutări de drumuri. Astfel, din propriile experiențe am făcut o analogie între două partituri folosite în două perioade evolutive distincte. La început de carieră lucrarea era înțesată la aproape fiecare măsură cu indicații dinamice, agogice, virgule, îngroșări, degetații pe fiecare notă în parte (la rândul lor corectate cu altele), note încercuite, colorări. Am avut ocazia să observ în perimetrul partiturii analizate suprapuneri de degetații sofisticate în vederea obținerii unor legato-uri absolute, a unor rezolvări tehnice pur pianistice, cu pedalizări savante și zeci de inscripții grafologice (de abia se mai distinge discursul original), justificări ale apartenenței la latura solistică cu implicări mai mult decât secundare asupra efectului de corepetare. Liniile dinamico-agogice desenate în partitură, voci intermediare subliniate (cu un aport insesizabil la linia întregului), elemente de vocabular („nu grăbi”, „liniștește (-te)”, „du-l înainte”, „nu trage”, „întoarce” etc. etc.) toate pledează pentru o ruptură a contextului față de partitura solistică, întărind latura unei preocupări individuale debutante de tip monolog. Luând o partitură (nu neapărat aceeași lucrare) studiată cu două decenii mai târziu, am găsit-o aproape „albă”, doar sporadice semne discrete (→←, □~) fără degetații ori alte indicații suplimentare trădând parcurgerea discursului. Din aceste observații se constată eliminarea de către acompaniatorul versat a jocurilor agogice cu disproporții față de cerințele reale ale contextului, prin aducerea la o echilibrare a relației gestual-mimice adaptate la conexiunile de imagine-sens juste (nu mai asistăm la spectacolul unor gesturi cu amplitudini în disociere cu efectul sonor rezultat) fazele orgoliului personal fiind cu mult depășite prin filtrarea la nivelurile unei lucidități pragmatice.

Alte atribute ale acompaniatorului „practic” se manifestă prin: „deschiderea către experiență și receptivitatea față de nou și diferit (chiar pentru irațional)curiozitate, speculație, dorința de asumare a riscurilor în gândire și acțiune, dezinhibiția,

⁸⁴ C.f. Francisc Fuchs, op. cit. p. 56

⁸⁵ Igor Markevitch, c.f. revistei *Probleme de muzică* nr. 4/63, p. 78

senzitivitatea pentru detalii și latura estetică a ideilor, dorința de a acționa și de a reacționa”⁸⁶ „o autonomie interpretativă și identitate clar definită”⁸⁷

→ stingerea focarelor lacunare nivelând decalajele ivite în dialog

→ coordonarea sistemul metodologic aducând constanță, ritmicitate și identitate în rezolvarea lor (a lacunelor)

→ proiecția unor verdicte general valabile pentru un aspect variat de probleme focalizându-le într-un fond semantic cunoscut participanților din arena dialogului.

Ca act de corepetare, coordonează, direcționează, reglează, redresează, reacționând cu toate simțurile - perspectival (față de începător care preconizează un aport unghiular, unilateral) posedând carismă ca intenție dirijorală „inspirând siguranță și calm, nu teamă și nesiguranță”⁸⁸ prin deblocarea bagajului voluminos de observații și a acțiunilor cu efect de stimul întinse pe un larg orizont al deciziilor.

*

*

*

Am considerat inoportun gestul de repetare al unor formulări precum ancorarea într-o imagine a responsabilităților acompaniatorului, a resuscitării unor verdicte legate de vocație, cognitive, metodologice, de profesiune⁸⁹ inițiind doar o sumară sinteză a unei arii panoramice necesare adoptării viziunilor strategice ulterioare. Pentru a nu staționa în sfera capcanelor-clîșeu amintite voi încheia subcapitolul destinat acompaniatorului „practic”, nu înainte însă de a reliefa un aspect colateral, ușor camuflat al activității desfășurate pe spații tempice mai largi, îndelungate, ce presupune o stereotipie a deciziilor, avansată, impregnată cu nuanțe autocratice, didacticiste. Este vorba de o capcană întinsă de repetițiile prezente în uzitarea strategiilor. Acompaniatorul „practic” fiind mereu expus unor ingerințe tactice, poate la un moment dat să se complacă într-un soi de didacticism interpretativ care îl pune în postura de veșnic conducător, de garant absolut al responsabilității (pentru ambii protagoniști – preluând și organizarea sarcinilor partenerului). Ori o anume autocrație poate unilateraliza și condensa atenția auditorului într-o singură direcție, eliminând, minimalizând astfel rolul partenerului în emisfera dialogului, dacă acesta nu este o personalitate la rândul ei la fel de activă. Discrepanța valorică astfel rezultată poate să dezechilibreze ansamblul ca imagine scenică, recomandabilă fiind totuși o compensare în relația solist-acompaniator. Astfel, acompaniatorul versat nu are cum să uite a da o anumită marjă de libertate de decizie partenerului, chiar dacă acesta nu posedă sugestii la fel de pertinente (viabile) ca și promotorul pianist. Pe de altă parte, doi parteneri,

⁸⁶ I.S. Renzulli c.f. Carmen Crețu *Psihopedagogia succesului*, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 39

⁸⁷ Carmen Crețu, op.cit. p.41

⁸⁸ Horia Andreescu, *Arta dirijorală*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2005, p. 77

⁸⁹ De genul: „corepetitorul trebuie să”, „e necesar să” etc. amintite ca necesitate de omisiune, datorită multitudinii de analize anterioare pe această temă

oricât de buni muzicieni ar fi, având un nivel cultural asemănător, aceleași tendințe, aspirații și receptivitate și viziune de lider în construirea arhitectonică a unui scenariu discursiv, „fără supremație a intenției- se concentrează în direcția formării imaginii auditive după modelul concepției proprii (individualizată cu cât muzicianul respectiv e mai valoros, n.n.) ceea ce nu aduce un aport întotdeauna benefic stilului interpretativ comun [...] Rămâne de văzut cât de echilibrat și clarvăzător e în această situație partenerul”⁹⁰. Două individualități deosebit de puternice vor încheia un echilibru sonor mult mai greu decât o celulă în care unul este dirijorul, iar celălalt dirijatul⁹¹. Bineînțeles, dacă primește o idee fundamentată logic sau o propunere agogică largă din partea partenerului, acompaniatorul își poate construi eșafodajul discursului propriu și viziunea personală, jucând „cu cărțile celui alt”, fără a acumula dimensiuni tiranice ori de monopolizare.

O avanscenă a propunerilor strategice la interferența cu momentele de impact motric-discursiv abordează tehnica procedeele de regizare confruntate cu situațiile de dilemă scenică în care cel care e promotorul unor dezagregări în fuzionare este chiar acompaniatorul versat. Există momente pe podium în care echilibrul în dialog (ori fluența discursului) poate suferi convulsii în conducere, în care „motorul” se poate opri, ansamblul rămânând în imponderabilitate. În acest caz misiunea dirijorului strategic devine triplă:

- a) de a se salva pe sine
- b) de a-l salva pe partener
- c) de a salva situația generală cauzată de „accident”

Aici intervin reacțiile, diferențiate pe tipuri evolutive:

A. începătorul se va opri

B. cel absent tip „umbră” se va pierde în mod evident utilizând mișcări stângace, va aborda o gestică – mimică vizibilă publicului care va sesiza din plin repercusiunile blocajului. Aici intervine un anumit convenționalism panicard (de tipul „dacă așa a fost să fie nu mai e nimic de făcut”, se mai întâmplă”, „publicul va înțelege că e din cauza emoțiilor”, „atât se poate”, „oameni suntem nu mașini” etc) care blochează căile unor stimulări strategice, uneori chiar elementare, lipsa unor deschideri volitive de remediere a incidentului.

ambii vor parcurge
o etapă anxiogenă
de disconfort scenic

⁹⁰ Thomas Russel, *Filharmónia*, Zeneműkiadó, Budapest, 1961, p. 48

⁹¹ A se vedea relația Szigeti József – violonist, Gerald Moore - acompaniator

C. „practicul” va încerca o ameliorare a situației create, prin compromis (se va sacrifica pe sine, va da jos din „balastul” personal pentru a reveni la linia de plutire, încercând să se reintegreze în fluxul discursiv prin suprimarea unor entități colaterale, prin surprinderea unor jaloane esențiale din punct de vedere melodic, ritmic, armonic, chiar timbral, încercând refacerea joncțiunii prin specularea oportunităților de factură experimental-cognitivă ale identității sale profesionale).

Acompaniatorul versat va improviza reacționând inspirației de moment (fondată pe elemente cognitive anterioare) la nevoie improvizând improvizația. Reacția spontană degajă elemente de joc scenic (mimică, gestică de improvizare a siguranței de sine) de distragere a atenției publicului de la zona de impact, de prindere „din zbor” a unei idei, găsirea unei noi soluții de continuare a discursului întrerupt din cauza sa.

În cazuri severe (ce nu oferă puncte de sprijin concludente pentru refacerea discursului – piese cu fundal ritmic preponderent și evoluat care preia rolul liniei melodice ⁹²) se poate recurge chiar la improvizarea unui cu totul alt material muzical-ritmic decât cel notat, dar cu păstrarea unor limite stilistice precise, clar conturate, cu axare în cazul greșelilor personale pe atacul precis al primilor timpi (cu improvizări ritmice „de umplutură” ; primul timp însă să fie „sfânt”)⁹³.

Nu e totuna în care anume loc și moment intervine ezitarea în elaborare:

1. într-o parte de *tutti* orchestral (ori parte solo dintr-o sonată sau lied) ce nu implică repercusiuni directe asupra prestației de parteneriat (acompaniatorii din tipurile A și B – enumerate mai sus – atribuie aceeași importanță - dacă nu chiar sporită – acestor locuri, făcându-și probleme de conștiință ce pot conturba continuarea discursului, în contrast cu cei versați (C) care trag o linie peste asemenea momente și încearcă refacerea edificiului perturbat prin speculații agogice) :

2. într-un moment imediat antecedent intrării solistului (ce-l poate încurca, „răsturna”). În acest caz prezența de spirit poate fi corelată cu o atenționare anterioară din cadrul unor repetiții premergătoare având darul de a-l pune pe partener în gardă⁹⁴ precum și rolul de a-i distrage atenția de la propriile dificultăți.

Umorul, deschiderea, degajarea, eleganța (chiar autoironia) reprezintă varietăți de atitudine ce pot duce la o „însănătoșire” a unor asemenea conflicte în discurs. Dimpotrivă: închistarea (închiderea în sine, inhibitivă) autocompătimiterea, luarea în „tragic” a momentului respectiv vor constitui puncte de frânare și blocaj în elaborare,

⁹² De exemplu *Sonata pentru flaut și pian* de Robert Muczynski , Duo concertant pentru flaut și pian de Aaron Copland sau Phil Woods *Sonata pentru saxofon și pian*, *Sonatina pentru clarinet și pian* de Malcolm Arnold etc

⁹³ A se vedea „câte cazuri de prime audiții improvizate nu au existat?” - Gerald Moore Op.cit.p.287

⁹⁴ De exemplu: pasaje pianistice foarte dificile, cu probabilități sporite de a nu “ieși din prima” pot fi verbalizate corespunzător: o remarcă de tipul „orice auzi la pian tu du-te înainte, eu oricum am partitura în față, nu te opri, te găsesc („prind”) nu considerăm că ar avea efecte inhibitorii asupra partenerului, dimpotrivă, constituie un tip de sfat ce-l mobilizează spre o concentrare mai adâncă asupra segmentului respectiv

precipitări inutile, panicarde⁹⁵ conduc la o descărcare a concentrării, opusă eforturilor unor reconstrucții eficiente a discursului.

La acompaniatorul „practic” o greșeală personală poate fi aureolată de contururi pozitive, având darul de a mobiliza instinctele protagonistului, de a-l face capabil să-și depășească condiția. În mod optim intervine dorința de remediere printr-un act improvizatoric, de obicei agogic, de timbrare, în măsură să compenseze (să facă uitată) omisiunea anterioară, o construcție bazată pe noi impulsuri venite dintr-o experiență sintetizatoare, (i)novatoare.

Dacă e să facem o paralelă concludivă asupra eficacității strategice în ipostaza evoluției acompaniatorului vom extrapola tendințele tipurilor abordate direcționar.

Astfel:

Începătorul gândește/acționează înapoi ↔ înspre trecut ↔ retroactiv

Evaluatul gândește/acționează înainte → în viitor → cu anticipare

„Idealul”⁹⁶ – cameralul – pe moment – în prezent → echilibrat

Acompaniatorul „ideal”

Amprenta analitică a acestui tip de acompaniator nu reprezintă o entitate distinctă, o conturare clar definită din punct de vedere strategic, ci doar o ipostază de imagine cu valențe de echilibrare și propuneri atitudinale asupra unor calități comasate într-un ansamblu interpretativ profesionist ce nu implică delimitarea unor legități constitutive a personalității avizate. Prestanța „ideală” definește mai degrabă un profil realizat în urma contururilor imaginilor sonore, a unor judecăți de valoare din prisma mesajului scenic transmis, a confortului spiritual în care se derulează evenimentele interpretării acustice în raport cu aspirațiile auditoriului, un confort spiritual ce nu simte nevoia unor etalări strategice la vedere, totul raportându-se la o imagine metaforică a efortului de fuziune în dialog.

Acompaniatorul ideal nu e pus în situația de a se confrunta cu „evenimente-dilemă”, în contextul evaluării prestanței partenerului situându-se în calitate de „arbitru al eleganței” la un nivel scenic, parnasian, datorat ipostazei evolute în care își desfășoară activitatea. Fac referire aici la colaborarea pianistică cu mari interpreți consacrați ce nu aduc în discuție deschiderea unor fronturi strategice în abordarea discursului. Colaborarea se conturează la cote ce presupun un fond semantic comun, universal (bazat pe coduri ambivalent însușite) de sensuri, imagini și concepții interpretative, un echilibru al comunicării inspirat de maturitatea concepțiilor, sinteză,

⁹⁵ Gânduri de genul : „vai ce-am făcut”, „ce-o să spună lumea?”, „am greșit, oare voi mai greși și în locul următor?”, „oare am cântat bine înainte?”, „oare s-a auzit greșeala mea?” etc.

⁹⁶ În rândurile următoare, vom desemna atitudinalitatea acompaniatorului „ideal” - cameral

proporție și unitate, în condiții de normalitate, eleganță, concentrare, diferențiere oferită de materialul solistic acompaniat, de valoarea și gradul evoluat al acestuia. „Idealul” are majoritatea strategiilor folosite comune cu acompaniatorul practic, ceea ce îi separă fiind acuitatea și frecvența recurgerii la utilizarea acestora („idealul” nu e nevoit să-și „bată capul” cu asemenea probleme).

Planul enciclopedic al personalității propuse e garantat de „o adaptabilitate permanentă la schimbările de repertorii, parteneri, săli, situații, [...] o comunicare [...] nonverbală cu partenerii⁹⁷ și inteligența emoțională⁹⁸ precum și de „renunțarea apriorică la orice extravaganță emoțională izolată de partener [...] pentru obținerea unei sonorități globale, de completare reciprocă [...]. Astfel, elementele se completează, nu își dispută întâietăți expresive, renunțând la deviza ierarhizării”⁹⁹.

De asemenea, o știință stilistică sigură și transparentă este organic afiliată unui joc combinatoriu impecabil la nivelul sintaxei discursului, ce nu necesită justificări, poziționări, delimitări ale deciziilor în consensul dialogului, ajungându-se la o viziune unitară, (diferitele puncte de vedere nu se mai ciocnesc între ele) la o sinteză a parametrilor ce țin de interpretare, la o cultură stilistică bine definită, constantă.

Prin maturizare personală și profesională seninătatea, simplitatea nu mai sunt căutate, pornind din înseși legitățile universal valabile ale dialogului dintre parteneri realizându-se acele momente benefice în interpretare, care lasă în umbră preocupările individualiste. Discursul conceptual e sedimentat, finisat, fără artificii, convenții, compromisuri făcute publicului larg (joc de teatru, etalare excesivă a sentimentelor, pierdere în detalii printr-o consumare a energiilor în căutarea sensurilor într-o segmentare dispartă) prin regizări bivalente în care fantezia dialogului își găsește drum dincolo de conglomerări cu restricții, către etaloane estetico-afective ce asigură consensul unui limbaj comun în relația interpret-auditor.

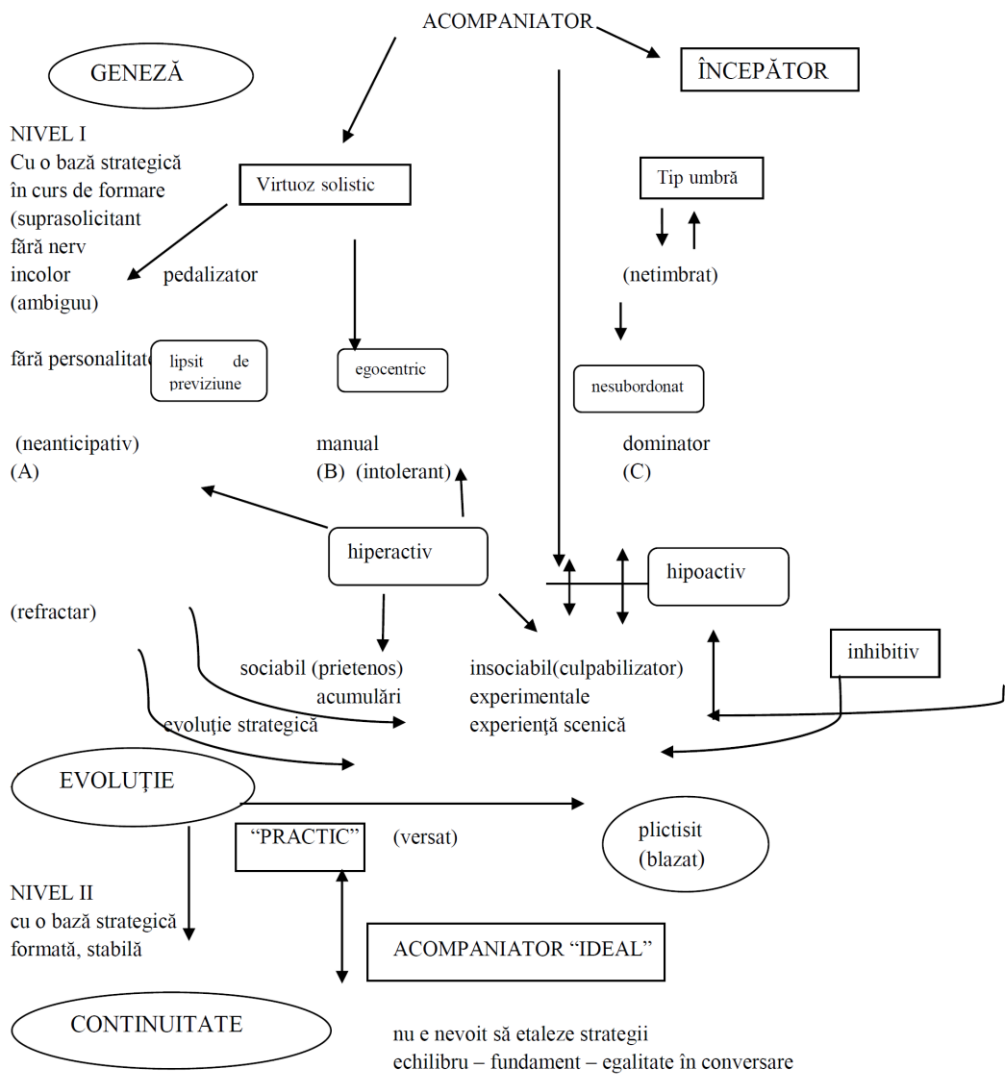
Atât în ipostaza de debut cât și în cea de evaluare a strategiilor („practică”) am asistat la o disproporție în atitudine, cogniție și profesie față de solistul acompaniat, la nivelul inegalității tratărilor ca aspect de legiferare a concepțiilor. Dacă în primul caz ne-am confruntat cu o inferioritate decizională și strategică iar în cel de-al doilea, cu un surplus valoric, ipostaza ideală permite evaluarea dialogului drept o conversație la nivel de egalitate între protagoniștii scenici.

În vederea obținerii unei perspective globale a ipostazelor în care poate fi întâlnit acompaniatorul și a încadrării în arcul evolutiv, de stimulare strategică, propun următoarea sugestie schematică:

⁹⁷ Ghizela Tulvan, *Principii de acompaniament și interpretare în muzica vocală*, Editura Arvinpress, București, 2008, p. 11

⁹⁸ Termen introdus de ziaristul Daniel Goleman, definind echilibrul între emoție și rațiune (Ghizela Tulvan, op. cit. p.20)

⁹⁹ Șerban Soreanu, *J. Brahms, muzica de cameră cu pian*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, București, 1990, p. 31 și 36



Anexă

O posibilă analogie în surprinderea unor repere strategice individuale și a unor metodologii evolutive poate fi inițiată pe două niveluri conceptuale distincte, delimitând tot atâtea arii stilistice ale istoriei muzicii, lăsând în același timp drumul deschis unor aprofundări ulterioare ca sugestii analitice.

Am conceput astfel o paralelă în următoarea formulă:

Clasicism (etapă apriorică) - acompaniatorul începător -	Clasicism (etapă conturată) - acompaniatorul practic -
O perioadă de tip <i>Sturm und Drang</i> de exaltare, căutare - însușirea unor experiențe coroborate dintr-un caleidoscop tematic (informațional) sub forma unor vitralii colorate, dar alcătuite din părți separate, nelegate intim ↓ - fuziune empirică - multitudine coloristică - stil pestriț - lipsă de unitate stilistică și a unei idei de bază, călăuzitoare - convenționalitate în metodologie, în construcția arhitectonică (face exact ce scrie, fiind încă „legat” de partitură, fără opinii fundamentate, clar generalizate - este încă un executant, imitant fidel - preocupat de construcția formei în detrimentul unei viziuni „expresive”, de conținut - perioadă de cumul, de tatonări, căutări de soluții, o imagine dispersată din cauza unor mijloace neclare de expresie și afirmare - zbucium interior cu jonglări empirice de fațadă, convulsii în folosirea mijloacelor - umflări, eforturi multe deseori inutile - energii temperamentale excesive, istovitoare - ucenicie → - adolescență → - desfășurare teatrală, spectaculoasă - o analiză efectuată din exterior cu o descifrare a sunetului în sine (și a imaginii)	- spirit de sinteză a elementelor caleidoscopice, printr-o „tematizare” conștientă - privire de atragere în focarul strategic a elementelor disparate - simplitatea este obținută prin construcția arhitectonică conștientă (strategii juste cumulate experimentale) nu prin aleatorism - se ajunge la concentrarea imaginii printr-o culoare unitară (unitate conceptuală comună, folosirea unor strategii cunoscute de protagoniști ca un limbaj comun) rezultată din îmbinarea combinatorie (experiență componistică – profesională) – unitate stilistică - citește printre rânduri - are idei personale, este propriul său interpret, fiind preocupat de conținut, amprenta individuală conduce la stileme („strategii”) stabil, consecvent întrebuințate - perioadă de echilibru, de consolidare a imaginii interpretative – gestică, mimică proporțională cu efectul scontat - „unitate în diversitate” - simetrii metodologice, clarviziune - selectarea mijloacelor și a jonglărilor cu ele măiestrie maturitate - pricepere și dexteritate, direcționare clară - dezlegarea unor coduri semantice și spirituale (analiză interioară)

Ipostaze interpretative ale solistului acompaniat din perspectiva unor handicapuri de colaborare aptitudinal-atitudinale

Colaborarea tehnico-interpretativă cu solistul acompaniat

Depistarea lacunelor temperamentale și interpretativ-cognitive ale partenerului acompaniat

- ipostaze ale carențelor
- abordări psiho-estetice
- ordonări strategice

Introducere

Prin ipostazierea, (catalogarea și inventarierea) aspectelor ce presupun un disconfort al integrității evolutive a solistului acompaniat vom remarca apariția unor similitudini cu efortul formativ perspectival (profesional) al acompaniatorului, asemănări reperabile doar la nivel cognitiv, experiența solistică nefiind una raportată momentului (anii îndelungi de studiu instrumental exclud etapizările evolutive analizate în cazul partenerului pianist cu atribuții de corepetitor însușite în fazele superioare ale educației auditiv-selective). Analiza urmărește cuprinderea unor concepte neprofesionale, verigi lipsă în comportamentul interpretativ ce indică slăbiciuni ale formației individuale cu repercusiuni asupra echilibrului în dialogul scenic, ca posibile promotoare ale unor convulsii discursive la nivel spectacular. Inadvertențele cronologice (nu-l putem cataloga pe solist începător, evoluat ori ideal, deoarece fiecare etapă constructivă a personalității artistice cuprinde ascendența acestor aspecte) ar conduce la o centrifugare continuă în abordarea fiecărei etape evolutive în parte, astfel încât segmentele inconsistente (slăbiciuni, lacune) vor fi inventariate sub incidența transferului informațional direcționat către partenerul acompaniator, a cărui responsabilitate reactivă o va constitui elaborarea strategiilor corespunzătoare de prevenire (contracarare) a unor evenimente scenice (ne) previzibile.

În acest moment intervine schimbarea de optică în mesajul profesional, când acompaniatorul cedează rolul muncii de corepetiție, datorită ingerințelor strategice impuse de blocajul datorat handicapului. Altfel formulat, acompaniatorul, în calitate de **coordonator** devine corepetitor cu stringențe vocaționale de **ordonator** al procesului

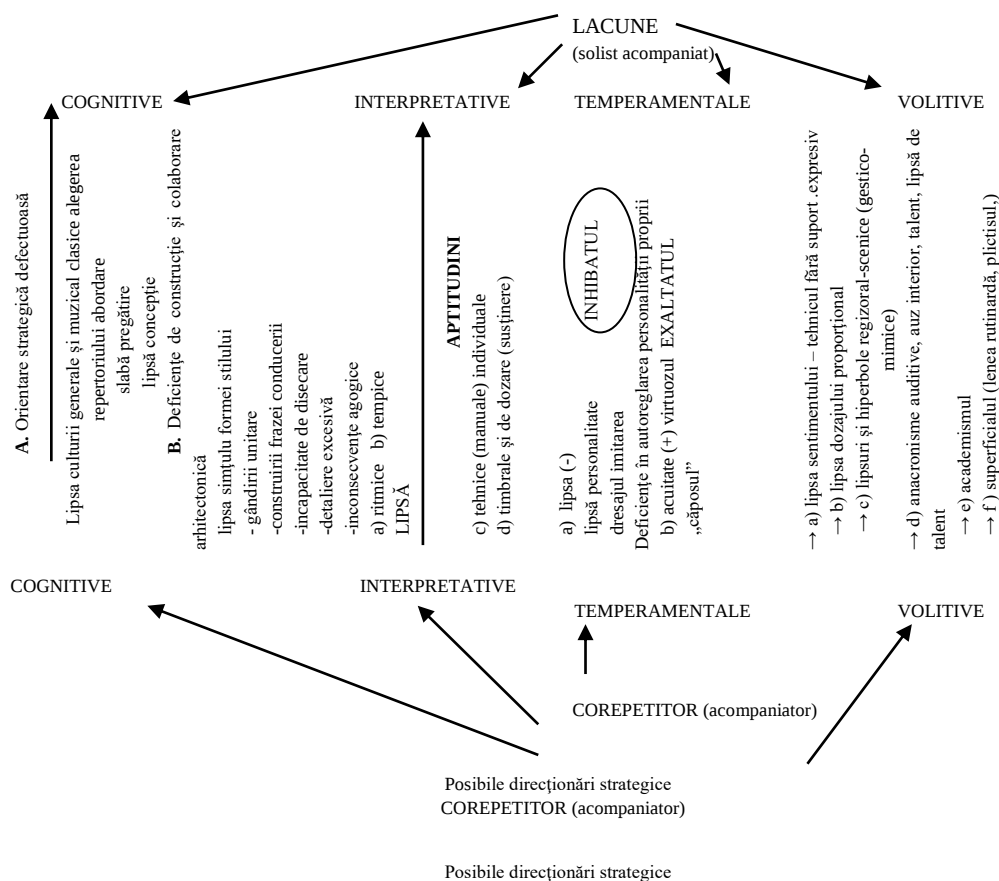
discursiv. Acesta din urmă, prin specificul travaliului de abolire a concesiilor precum și prin intransigență, obiectivitate, (metodologie de dezangajare a compromisurilor) permite străpungerea unor stratificări lacunare, înlesnind accesul la depistarea rădăcinilor purtătoare ale unor carențe posibile prin marja de detașare a implicării pe scara unor fluctuații afective impuse de obiectivitatea scopului propus, ca și prin specificul muncii de formare, de implementare informațională.

Învestind corepetitorul „practic” cu acuități decizionale legifera de suportul cognitiv superior ca experimentare scenică vom putea estima în care anume cazuri se impun ordonări strategice ca instrumentar de atenuare a deficiențelor solistice și postura în care se va afla acesta din urmă în raport cu acompaniatorul său, când partenerul pianist e nevoit să preia inițiativa decizională a actelor scenice, devenind astfel un liant - tampon - mizanscenă între profesorul de specialitate și executant (student, elev).

Țin să menționez că în postura de corepetitor, deducțiile mele bazându-se pe imagini proiectate din direcția partenerială ce impun alcătuirea și folosirea unor paradigme strategice personalizate, reprezintă un unghi de vedere de multe ori subiectiv, raportat la propriile similitudini conceptual-experimentale, deseori cu conotații de experiență personală de tip transpunere a propriilor viziuni scenice în decolmatarea conglomerărilor purtătoare a carențelor. Întrebarea se pune, în acest caz, cum aș accepta să fiu ajutat (în condiții de stres scenic, ori fiind pus într-o situație delicată generată de efectele podiumului) prin tehnica, efortul strategic al partenerului și a jocului său de eliminare a inhibițiilor? (aplicarea tacticilor asupra partenerului survenind, cu alte cuvinte, prin transpunerea în rolul acestuia).

Prin activitatea analitică de depistare a lacunelor temperamentale și interpretativ-cognitive parteneriale, corepetitorul devine „salubritatorul” etapelor de contactare, putând a-și permite o disecare la parametri de fond ai problematicii dezbătute. El este în măsură să diagnosticheze fondul individual lacunar, evenimentele cu conținut deficitar reprezentând pactul dintre două entități dirijoral-orchestrale, sarcina muncii pe „compartimente” revenind inițiatorului strategic. Specificul muncii corepetitiv-dirijorale ca efort strategic de implementare informațională permite metodologia „dezmembrării” chiar prin activitatea de culise, de raport interpersonal, obiectivitatea procesului muncii de corepetiție, prin specificul prestației, nefiind dependent de relaționarea spațiu-timp.

Această defalcare analitică la nivel de entitate segmentată a datelor individuale solistice duce la dezvoltarea unui ansamblu panoramic complex al diferitelor *altitudini lacunare* și incită la angajări strategice corespunzătoare observate din unghiul intuitiv-volitiv al corepetitorului detaliind în acest fel următoarele perspective, ca teme de cuprindere strategică și direcționare ulterioară:



În continuare vom recurge la ipostazierea principalelor componente generatoare a blocurilor lacunare inventariate mai sus¹⁰⁰, cu impact direct asupra procesului evolutiv al solistului acompaniat și ca deschidere către alternative strategice contracarante.

Lacune cognitive

Prima componentă surprinde pregnanța culturii generale și muzical-clasice în evaluarea nivelului cognitiv al solistului. Suportul cognitiv este susținut de însumarea unor factori decizionali¹⁰¹ proveniți din acumulări și stratificări combinatorii (de tip sintetizant) a unor sedimentări informaționale. Aceste suprapuneri ale unor straturi cognitive (asemenea celor din sfera geologicului) permit o aprofundare interioară cu adânci repere enciclopedice, cu largi divagații (amplitudini) de travaliu și multiple

¹⁰⁰ Cognitive, interpretative, temperamentale, volitive

¹⁰¹ Și îndrumători (orientativi)

posibilități de percutare strategică, generând „starea subconștientă a spiritului”¹⁰² printr-un „vast orizont spiritual”.¹⁰³

Specificul artei muzicale îndrumă interpreții de multe ori înspre sfere particulare, unilaterale ale cunoașterii, proprii domeniului exercitat. De aceea se impune nevoia de compensare, contrabalansare, de revizuire a informațiilor, îmbogățirea lor continuă în spirit enciclopedic și cu caracter de sistematizare, în vederea evitării unor aspecte unilaterale ce pot genera rutina, ofilirea elanului interpretativ și implicit a prospețimii discursive. Cumulul informațional sistematizat presupune și impune globalizări ale unor întrepătrunderi culturale, artistice, estetice, conturarea unor precepte clare, stabile, a unei personalități definitorii capabile să coordoneze (dirijeze) actul strategic.

Orientări strategice defectuoase

Empirismul aptitudinal se bazează – ca nivel principal – pe cumulul informațional străbătut până la momentul implementărilor, pe experiența exclusiv individuală, fără un plan constant conturat, riguros și legiferat, pe modelul unor presupuneri experimentale anterioare neverificate scenic (comportamental, dispozițional). De multe ori rezultă din inconsistența datelor acumulate ori din precara selecție a lor.

În general reprezintă o îmbinare de propuneri *imitative*, generate de imperfecțiuni la nivel de discernământ, înregistrând o permeabilitate acută la stimuli externi (printr-o nefundamentare solidă a cunoștințelor) grad ce permite o marjă nejustificat de largă de fluctuații decizional-temperamentale (în lipsa unor sentințe cu putere de argument, atribute ale unei culturi general-muzicale solide) și dispoziționale, implicit un grad sporit de influențabilitate, pasiuni și instabilități comportamentale ce dau acea alură „adolescentină”, neprofesionistă, de joc al unui echilibru precar, ca propuneri interpretative debutante.

Empiricul dizolvă eforturile de conglomerare a unor segmente sintetizante, făcând loc unor aleatorisme (de tip improvizatoric), inconstant conturate concepțional, conducând la dereglări ale dialogului, necontrolabile și neprognosticabile, edificii de construcție labilă în fața seismelor scenice.

Combinat cu aspecte inhibitive, de obicei conduce la alegerea și estimarea unor procedee opuse unor volițiuni adecvate scopului propus (crispări, reacții panice în fața unor momente dificile, blocaje, lapsusuri, bâlbâieli, agresiuni stilistico-sonore etc)

Faza evoluată a empiricului conduce către anihilarea căilor de găsire a unor coduri interpretative, limbaje comune care fără o viziune enciclopedică structurată prezintă rezerve în funcționalitate și abordare strategică.

¹⁰² H.G. Neuhaus *Despre arta pianistică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1960, p. 33

¹⁰³ Ibidem, p.34

Am considerat necesar să subliniem aceste atribute ale empiricului fiind drept surse cognitive supuse incidențelor arbitrariului, tot aceorași legități răspunzând și manierele de asimilare a informațiilor (prezența variabilă a acestora gravând imaginea lacunară corespunzătoare). O multitudine de priorități, deficitare ca și câmp de absorbție a componentelor unei orientări de fond cultural (de bază) al personalității în formare, prezintă tangențe cu aspect de secătuire a izvoarelor care ar trebui să reprezinte sursa de orientare a individualității, adică mediul social în care aceasta conviețuiește și activează (e vorba de mediul familial, anturajul, tentacularul și poziționările ce vizează motivația de absorbție a cumulărilor informaționale). Impactul cu un câmp eteric mai modest ca și spirala a ascendențelor de receptare a imaginilor cognitive va produce anumite desensibilizări ale procesului evolutiv, atât la nivelul general cât și la cel particular (inductiv și deductiv).

În acest fel, lipsa culturii generale (enciclopedică, de relaționare intercategoriale și interartistică¹⁰⁴) și muzical clasice poate conduce la fenomenul depersonalizării, distorsionând după un timp și inspirația intuitivă, mediul de influență sărac, lipsit de oxigenările propulsive ale bagajului cognitiv dezagregând treptat nativitatea, prospețimea, naturalețea, vivacitatea emoțională, flexibilitatea și volitivul reactiv față de stimulii inovatori, prin estomparea elanurilor frânând angrenajul evolutiv.

Prin lipsa unor elemente esențiale ale ciclicității actelor cognitive atât acompaniatorul debutant cât și solistul ca partener de dialog nu-și vor putea realiza corespunzător *feed-back-ul* informațional, gestionarea datelor primite / transmise neavând nici transparența nici consecvența dorită (nu învață din erorile anterioare, nu sesizează corespondențele, nu asociază judicios, oportun, nu au o jonglare combinativ-decizională promptă și decisivă, totul prezentând afiliații cu aleatoricul). Se ajunge astfel la limitarea spațiului rezervat explorării-improvizării (conștient) datorită unui arsenal insuficient, deficitar, mijloacele strategice la care s-ar apela neputându-și proba în acest fel eficacitatea, randamentul. De asemenea, tot prin carențele cognitive se mărește riscul unor informații superficiale investigate, nedecantate, fără o orientare clară, ceea ce generalizează o perisabilitate a metodelor, o inadaptare la identitate¹⁰⁵.

Nu ai cum să realizezi o traducere pertinentă a imaginii sonore dacă nu ești în posesia unor elemente esențiale ale limbajului și nu stăpânești legitățile sintactico-morfologice (arhitecturale) aferente, enciclopedicul trebuind să răspundă cerințelor multiaspectuale de asimilare a creației artistice și de selectare a variantelor corecte de redare, ce asigură unicitatea unei interpretări (este vorba de evaluarea variantelor de redare finală).

Procesul de acumulare a unui tezaur cognitiv vine în întâmpinarea imperativelor de proiectare a unor „imagini auditive”¹⁰⁶ cu rol de decantare a

¹⁰⁴ Ca aspect al interferențelor dintre arte

¹⁰⁵ Câți copii nu încep promițător dezvoltarea instrumental, după care se pierd în negurile unor delăsări și labirinturi tehnicizant-temperamentale cu conotații de natură competitivă, de dezagregare a unor modele stimulatorie penetrante.

¹⁰⁶ Mircea Dan Răducanu, *Introducere în teoria interpretării muzicale*, Editura DAN, 2003, p. 38

prestigiului cantabil la nivelul individului. În acest fel, cultura generală muzicală ajunge la un proces de identificare cu cultura sonoră ca act calitativ de departajare a personalității artistice.

În cadrul axei de relaționare: dimensiune culturală – sunet – imagine sonoră, în numeroasele etape ale muncii de corepetiție la clasă am angajat o adevărată activitate de chestionare în depistarea unor distorsiuni calitative la nivel de noblețe conductivă a unei fraze muzicale, a prelevării unei estetici sonore în conturarea unui ton frumos, degajat, fără asperități, bruscări și bruieri intonațional-conceptuale. Întotdeauna audierea unui ton mai puțin nobil (în cantabilitate, proporții, amplitudine estetică) mai sărac în intensitate afectivă, cu un vibrato de o calitate inegală m-a pus în ipostaza de chestor cu privire la aprofundările lectorate ale protagonistului acompaniat. În majoritatea cazurilor răspunsurile au fost pe măsura așteptărilor: atrofierile afectiv-conductive corespundeau unei penurii a mijloacelor de asimilare informațională (lipsa lecturării muzicale, a audierilor, a interesului pentru interferențele modelării enciclopedice). În numeroase ocazii am întâlnit și cazuri de sunet masiv, nativ, bine conturat, însă lipsit de perspective logice și construcție organizată arhitectural, deficit datorat lipsei unei solide fundamentări informaționale, în comparație cu o individualitate „citită”, documentată care, cu toate lipsurile inerente unei manualități și soluționări tehnice impecabile prezenta conturări clare, bine delimitate, încheiate, datorite cu un echilibru constant, liniștitor, probabil apanajul uni viitor bun pedagog a cărui metodologie va ocoli empirismul unor experimentări excentrice divagate.

„Tot ce e cognoscibil este și muzical [...] orice cunoaștere este totodată trăire, lipsa unor astfel de trăiri generând interpretarea neinteresantă”¹⁰⁷. Actul de cultură odată asimilat conferă artistului „dobândirea unei sonorități proprii, individuale, conformă cu factura lui psihică”¹⁰⁸.

Dictonul brahmsian potrivit căruia „pentru a deveni buni muzicieni ar trebui să acordăm tot atâta timp cititului cât și studiului la instrument” se armonizează cu părerea lui Harnoncourt care conchide că „un muzician nu ar trebui să-și irosească toată vremea pentru a dobândi un anumit fel de agilitate tehnico-manuală, o centrare pe acest țel nu naște artiști ci acrobați”¹⁰⁹.

„Se știe că unii cântăreți de seamă au învățat multe lucruri de la pianiști; pe de altă parte (marii pedagogi și compozitori – n.n.) îi sfătuiau insistent pe pianiști să învețe ceva de la cântăreți. În formarea măiestriei pianistice a lui Liszt contactul cu poeți, pictori, compozitori [...] a jucat un rol cel puțin egal cu cel al învățăturii primite de la profesioniștii artei pianistice. De aceea suntem de părere că pătrunderea măcar a unei mici părți din experiența măștrilor din alte domenii ale artei nu le va fi decât utilă tinerilor noștri” (instrumentiști – n.n.).¹¹⁰

¹⁰⁷ H.G. Neuhaus, *Despre arta pianistică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1960, p. 33, 34

¹⁰⁸ Ibidem, p. 89

¹⁰⁹ Nicholaus Harnoncourt, *A beszédzeri zene* (Muzica vorbită), Editio Musica Budapest, 1988, p. 25

¹¹⁰ G.M. Kogan, *La porțile măiestriei*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1963, p.11

Inconsistența volițională a planului de receptare a cunoștințelor deplasează tradițiile tiparelor cognitive către sfera artizanalului, cu substitute epigonic imitative a vechilor valori întipărite reducând protagoniștii acestor achiziții la rangul unor modele depersonalizate, lipsite de inițiativă, deci dependente de factorul dirijoral, refractare la procesele inovatoare, neflexibile și cu reduse facultăți în asocieri. Absorbția fără discernământ a unor modele efemere, cu un redus impact cathartic (chiar fără) doar cu penetrări șocante care acționează doar asupra straturilor (simțurilor) exterioare asemenea unor afrodisiace nasc o falsă interferență. Asistăm astfel la un fenomen suprimator aprioric, ca reacție de respingere a tot ce e mai dificil de priceput, o intoleranță pentru tot ce presupune un efort mai consistent din punct de vedere intelectual psihic-afectiv, cu o pondere pendulară către facil și evident (în detrimentul latentului).

Din nefericire în ziua de azi, asistăm la o sărăcire a afectivului (tocmai datorită lipsei de focalizare a arsenalului informațional înmagazinat) la o înstrăinare față de lucrarea interpretată, la o contactare superficială cu ideatica învederată, atribuită selecției deficitare (insuficiente), lacunare pe de o parte, precum și a cvasi lipsei de informații pe de altă parte, prin suprimarea activităților de receptare (tinerii „soliști” citesc din ce în ce mai puțin și dezorganizat, din ce în ce mai inconsistent ca aport cantitativ, nemaivorbind de aspectul calitativ la fel cum procedează și cu regimul auditiv muzical de multe ori lipsit de aprofundarea unor departajări stilistice corect conturate, în sensul neglijării unor tradiții interpretative - media gustului fiecărei epoci).

Toate aceste aspecte conduc la obiectivizări și generalizări marcate de: a) *lipsa spațiului* (ca și putere aureolară și exercitări interpersonale – relaționale – la nivel de comunicare: înstrăinare generală combinată cu indiferențe afective, mediocrizări conceptuale în contactare) și b) *lipsa timpului* (delimitată de lipsa de răbdare în aprofundare, de accelerarea ritmurilor personale și a unor autoimpuneri competiționale solicitante, combinate cu o dispersare a concentrării spirituale, cu unele etape sărite, omise, cu indecizii, tatonări ce solicită pierderi de timp, ori gestionări defectuoase, chiar lene în implementarea concepțiilor).

În afara modelelor depersonalizate amintite mai sus, lipsa unei culturi generale și muzical clasice poate conduce către diversiuni de creare a unor „false” personalități¹¹¹. În aceste cazuri se accede din partea corepetitorului înspre:

- a) *pregnanța în limitarea impenetrabilității asociative* (în sensul întâmpinării unor impedimente în reactivitatea și flexibilitatea spontană la impactul cu situații ce dereglează mersul discursului firesc)
- b) *continua nevoie de digresiuni justificative* (eforturi suplimentare în lămurirea unor coduri semantice presupuse a fi automat recunoscute în cazul unor viziuni echilibrate ca și consens)

¹¹¹ Înclinăm a le numi în jargon: „căpoase”

- c) inocularea unor strategii cu rol de demonstrație, de ordin contrar viziunii personale a partenerului de dialog, în vederea demontării unor false percepții (fixații), încorsetări clișeistice, decolmatări ale unor blocaje de concepție, crispate
- d) o continuă diplomatie în păstrarea unor norme de conduită în relațiile interpersonale, din punct de vedere al degradărilor datorate antagonismelor de opinie (tehnica cumulului informațional e transmisă dinspre sfera experimentată către cea experimentală)

Din sfera solistică asistăm la:

a' depersonalizări conceptuale (venite sub formă de imitații sterile, mecanice, unilaterale, fetișizante a unor modele interpretative de prim rang) cu fluctuațiile ierarhizator (ordonator) ideatice de rigoare

b' labilități ale unor viziuni estetice echilibrate, tradiționale, echivoce, impacturi în formularea unor păreri avizate, precum și diluări ale gustului artistic de referință

c' opacitatea unor viziuni camerale ideale (consacrate) cu restricții în abordarea dialogului la nivel de egalitate (generatoare de inhibiții, frustrări, tensiuni în relații, frânări ale muncii de grup, situații de inferioritate partenerială, chiar abandonuri, prin refuzarea participării la spectacole)

d' producerea de rigidități, spasme discursive la nivelul tehnicii individuale

e' starturi evolutive anihilate sau frânate prin lipsa de sistematizare a unor activități cu caracter empiric, disociate de contextele întâlnite (abordări mecanice în igiena studiului, neclarități, țeluri haotice).

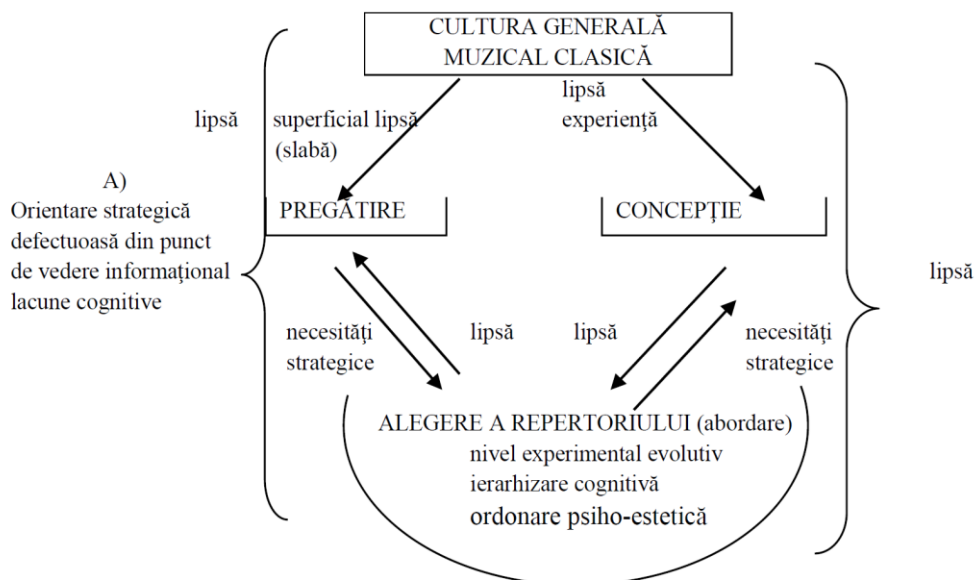
În această conjunctură pianistul Sigismund Talberg supunea unei critici severe pe cei care „lucrau prea mult cu degetele și prea puțin cu capul”¹¹².

O însușire sincopată a noțiunilor și elementelor definitorii ale unui fond cultural imagistic esențial afectează în mare măsură și prestația pe podium, atitudinea scenică privită ca mod intelectual de comportament în relația cu publicul (construcție strategică, ierarhizare și echilibrare în dialog). Un nivel cultural evoluat direcționează disponibilitățile afectiv-emoțive prin vectori cu potențe în coordonare, aspecte precum degajarea și capacitatea decizional-improvizatorică în momentele de surprinderi discursive, fiind menținute sub un control conștientizat (nu empiric). La polul opus imaginea auditivă săracă, palidă, nealimentată coresponzător adâncește discrepanțele de autoevaluare, cu extremele aferente, de subapreciere și supraapreciere, de unde izvorăsc elementele caleidoscopice ale comportamentelor și ipostazelor temperamentale-atitudinale, de aici rezultând impuneri ale unor autoexigențe diluate, cu simțuri de măsură aleatorice, arbitrar-dispoziționale precum și cu platitudini comportamentale (mediocritate interpretativă, slabă reflexivitate, reactivitate și maleabilitate de dialogare, reprezentare cvasi-absentă a jocurilor combinate și euristice).

¹¹² Conform G.M. Kogan, *La porțile măiestriei*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1963, p.17

O imagine negativă o constituie elementul de dispersare a concentrărilor la nivelul ștachetelor atitudinal-enciclopedice. Una din cauzele coborârii acestor ștachete o reprezintă demobilizarea de la unele exigențe ale programelor școlar-universitare gradul de adaptabilitate fiind la nivelul subiectului (elevului/studentului) și nu invers – la cea a sistemului. Dilatarea unor intransigențe vizând cerințele la nivel individual, prin raportare la posibilitățile generale medii construiește un fenomen invers (dinspre deducție spre inducție) ce în mod firesc alterează poziționările normale ale etapelor evolutive din punct de vedere gradual impuse.

Din optica unor labilități cognitive, câmpul sterp al acumulărilor informaționale reprezintă un teren ce permite o arie largă de întrebuințare a manevrelor strategice. Compensarea vine de la transferul de experiență derulat între factorul versat (reprezentat de corepetitorul „practic”) și solistul acompaniat, transfer realizat în condițiile unui decalaj de vârstă și a unui avantaj al experienței venit din partea inductorului, observația realizându-se de pe o culme ce cuprinde perspectival întreg peisajul cognitiv. Fluxul strategic permite permeabilizarea unor zone în care avem de a face cu limitări ale orizonturilor spirituale, concretizate în opacitatea imaginilor auditive (ale reprezentărilor sonore). Din carențele dezinformărilor pe linie auditivă se nasc premisele unei *slabe pregătiri* și a unei *lipse generalizate de concepție* sau aspecte trunchiate ale realizărilor sonore, cu repercusiuni în tehnica abordării și ierarhizării (evaluării) repertoriului, ca element de corespondență cu nivelul evolutiv atins. Pentru a reactualiza ipostazele analitice și interrelaționările rezultate din complexitatea fenomenologică studiată vom recurge la dimensionarea etapelor apriorice și a celor de direcționare ulterioară, după schema alăturată:



Depistările lacunelor cognitive utilizate în acest sens presupun un exercițiu simulativ de încadrare în perspectivele strategice a cuantumului și putinței de focalizare a datelor acumulate și nivelul de gestionare a lor în momentul punerii în practică, în raport cu cerințele unei abordări repertoriale cu revirimente în actul scenic. Putem vorbi, la nivel lacunar, de limitări spirituale ale repertoriului legate doar de punctualitatea momentului ales, prezentând afilieri doar cu geneza evenimentului, fără a ține seama de relaționările ulterioare ori apriorice. Am asistat în dese rânduri la cursuri de măiestrie în cadrul cărora principala întrebare adresată de inițiator protagonistului aflat pe scenă era îndreptată înspre stimularea orizontului de globalizare informațională și anume dacă mai cunoaște și alte opere ale compozitorului a cărui creație o prezenta la curs, răspunsul activând terenuri sterpe cognitiv, de centrare doar pe aspectele repertoriului în studiu. Nu exista o viziune ierarhică, cu atât mai mult însă o gamă largă de inexactități stilistice și crispări comunicative datorate unor contacte deficitare cu câmpul informațional, indispensabil unei abordări de tip sintetizant.

Pe de altă parte, la o aprofundare a evenimentului de introspecție, aproape nici unul din cursanți nu a putut răspunde afirmativ la chestionarea în legătură cu deținerea unei biblioteci muzicale proprii.

Factorul limitativ spiritual aduce blocaje în independența decizională (protagoniștii nu pot lua decizii de moment, în stare să rezolve problemele ivite prin incapacitatea asociativ-improvizatorică de a depăși impactul) experiența interdisciplinară precară, îngustă, raportată momentului aduce o contribuție opacă în elucidarea aspectelor colaterale de sesizare a legăturilor cu aspecte limitrofe ducând la fărâmițare, inconsecvență, imprevizibilitate, lipsă de anticipare și respectiv de retrospectivă (în sensul asimilărilor conștiente a celor învățate anterior, deprinderile fiind minime, în cazul unor autogestionări). De aici platitudinea, mediocritatea, superficialitatea multor variante interpretative. Ancorarea în cotidian e similară cu studierea orizontului „închis” al propriului repertoriu fără atingerea tangențială a adiacentelor.

„Pentru a fi în posesia a ceva <cunoscut> cel mai drept drum e străbătut de conexiunile unor trasee adiacente aparținătoare altor științe”¹¹³.

„Mă uit la studenții mei: minima rezistență a majorității dintre ei le provoacă alergii la marea cultură, permițându-le în schimb apropierea de artefactele subculturii. E mai comod – se pare – să te lași pradă contactului epidermic cu lumea, decât să filtrezi lumea cu propria-ți rațiune [...] Nu putem spune că rock-ul e un fenomen cu totul malign. Dar el uniformizează, șterge în mare măsură protuberanțele individualității umane, surpând personalitatea, și modelând pseudo-personalități.

¹¹³ Leonard Bernstein, *A megválaszolatlan kérdés* (Întrebare fără răspuns), Zeneműkiadó Budapest, 1979, p.11

Foamea de modele devine endemică. A ignora marea muzică și a te instala în confortul aparent oferit de muzica rock (și altele de acest gen – n.n.) e ca și cum <<o omidă care se poate preface în fluture, va rămâne pentru totdeauna în crisalida sa, disprețuind aripile>>” (L. Blaga, n.a.)¹¹⁴.

Neposedând un spațiu propice de mișcare (prin abordări repertoriale strict legitimate scopului individual) perspectivele comunicaționale (de dialog) vor subzista într-un climat arid partenerial, cu lipsuri în echilibrarea camerală, ca vocație, și într-un profesionalism anost, cu accente-clișee imitative, depersonalizate, stagnante, cu unilateralitate și interpretări nespectaculoase, fără conferirea aceluia „fenomen metaforic” care reprezintă esența evenimentului muzical¹¹⁵.

Lipsa de consistență a tezaurului cognitiv deblochează anumite trasee (eronate) ce permit propuneri arbitrare în evaluarea repertoriului. Astfel, o abordare imprudentă, fără o matrice clar conturată (doar volitiv-dispozițională și nefiltrată cognitiv) cu delimitări aleatorice impuse doar de „elanul regizoral”¹¹⁶ duce la o inconsecvență în evaluare cu pendulări între *supralicitare* (caz mai des întâlnit, coroborat cu volițiuni de alură solistică absolutizantă și impulsuri competiționale supradimensionate în raport cu stadiul evolutiv atins la momentul emiterii pretenției, ori continue șocuri de autodepășire carieristă) și *sublicitare* (subevaluarea posibilităților individuale, autoimpuneri inhibitive, negarea unor jocuri improvizatorice proprii și continua nevoie de ajutor în inserarea decizională, depersonalizări interpretative, lipsă de maturitate, cu accent pe latura de egalizare imitativă cu un model interpretativ și păstrarea unor marje de siguranță mult prea extinse).

„În cazul elevilor cu un stil cognitiv la care predomină procesele de control în raport cu cele de anticipare eșecurile se datorează elaborării lente și incerte a ipostazelor și strategiilor sau nehotărârii în alegerea unor zone ale căutării neadekvate”¹¹⁷.

Repertoriul supralicitat atentează la puterea executiv cognitivă a protagonistului, în timp ce sublicitarea duce la descărcări ale rolului prin neimplicarea temeinică a însușirilor individuale. Primul aspect poate crea complexe, frustrări de tip inhibitiv, uneori insurmontabile, al doilea comasând fenomene atitudinale de delăsare, o slăbire a acuităților de concentrare și atenție (de vigilență). O piesă prea ușoară, nearmonizată cu cerințele unui plan evolutiv coerent poate duce la aplatizarea unor calități ce reclamă imperios dezvoltarea, sinteza, personalitatea ca eveniment în formare, acționând ca o frână în dezvoltarea elanului individual și a motivației interpretativ-scenice. Un student capabil, care din motive de „igienă” tehnico-instrumentală (și temperamental-volitivă) este ținut în „rezervă” fără a-i fi activate la potențialul maxim toate calitățile, va scădea conceptual, din punct de vedere al

¹¹⁴ Liviu Dănceanu, *Eseuri implozive*, Editura Muzicală București, 1998, p. 55

¹¹⁵ Cf. Leonard Bernstein, op.cit. p.15

¹¹⁶ H.G. Neuhaus, op.cit., p.185

¹¹⁷ Vasile Preda, *Niveluri și strategii de rezolvare a problemelor* – în studii de psihologie școlară, coordonatori B. Zörgö și I. Radu, Editura Didactică și Pedagogică București, 1979, p. 264

siguranței scenice-discursive, clarviziunii, continuității voliționale și a nivelului tehnicii instrumentale generale. Anumite „menajări” (atât personale cât și repertoriale) vor conduce la letargie în individualitate, evoluția sa ulterioară urmând a parcurge diverse căi ocolitoare, va traversa sinuozități sisifice, un repertoriu substimulator creând premisele intervenției unui declin emoțional datorat în mare parte și insuficiențelor posibilități de ardere lăuntrică, de exploatare a unei game diversificate de afecte.

Contrar celor prezentate anterior, un repertoriu prea exigent, până la o anumită dimensiune rămâne stimulant, apoi însă datorită decalajului fie tehnic, fie cognitiv, va duce la crispări, stare de anxietate, șocuri inhibitive, urmate de repulsia în actul însușirii și al studiului prezente și la angajarea substimulativă, (dar acolo din motive contrare, de blazare ori lipsă de motivație și interes), lipsă de perspectivă ca efect al însumărilor abordărilor cu eșecuri, nerealizare, abandon, cu dispariția din viața concertistică ca urmare a unor autosugestionări cu tente de negare a activității ca proces psihic și autoevaluări eronate¹¹⁸.

Un alt aspect al abordării repertoriale cu implicații în dinamica scenică (avaria discursivă și preîntâmpinarea ei) îl constituie *gradul de afinitate* cu lucrarea propusă privit din sfera adiacențelor cognitive. Cu cât repertoriul ales prezintă o complexitate și o iradiație mai intensă în sfera interferențelor informaționale cu care solistul e familiarizat prin cumulări (stratificări) progresive, cu atât (el fiind mai apropiat afectiv-cognitiv), va fi învățat cu valențe volitive fortificate, posibilitatea apariției unor incidente scenice astenice fiind simțitor diminuată. O partitură „străină”, în dezacord cu afectivitatea și pulsul individual, cu penetrări cognitive dispersate (lipsite de focalizare) va crea un vertij conceptual, o dezorientare, conducând la un travaliu căznit, nefondat, care prin superficialitatea abordării poate face loc unor debusolări discursive (poticniri, bâlbâieli) ori execuții palide, mediocre (monotone, monocrome și monosemantice).

În paralel are loc evaluarea *calității* repertoriului propus în conjunctura culturii semantice particulare, ca efect al unor răsfrângeri enciclopedice asupra unor lucrări așa-zis „defavorizante” (ca raportare la datul afectiv personal).

Se pune întrebarea în ce măsură o piesă mai „slabă”, cu un focar tensional-valoric mai scăzut, poate fi „încălzită” la temperaturi cât mai ridicate. Orice piesă conține anumite laturi care se pot afilia mai lesne configurației spirituale individuale devenind „ale noastre”. O lucrare mai modestă prin zilnica interferență cu actul volitiv (al studiului) poate duce la o astfel de susținere temperamentală, treptat chiar la o comuniune sufletească, intervenind dorința de a o înfățișa publicului cu toate defectele ei, datorită faptului că a devenit o părticică din viața noastră. Caz similar și cu piesele

¹¹⁸ Un exemplu concludent în acest sens îl constituie alergarea forțată pe pista hiperevaluării competiționale a copiilor-minune, supradimensionarea sarcinilor și supraîncărcarea cognitivă a lor în condițiile de discrepanță vădită între ceea ce reprezintă realul și ceea ce presupune idealul, de unde și stingerea treptată și prematură a acestor „făclii”. Câte cazuri de asemenea dispariții în negură nu ne-a fost dat să întâlnim? ...

așa-zis „urâte”, de un modernism ermetic, ce nu se „deschid” la primele încercări. Aceste lucrări vor fi studiate chiar de aceea cu o acuitate sporită în ideea unei autosugestionări pozitive cu privire la calitățile ei contestate.

De multe ori o lucrare „antipatică” câștigă simpatia executantului prin interferențele emoționale (și) a unei imagistici improvizate, dependente de nivelul cognitiv-volitiv al acestuia. Invers, o piesă de mare efect tehnic și cantabil, „ușoară” din toate unghiurile și toate interpretările posibile poate deveni după un timp obositoare, plictisitoare, lipsită de conținutul emotiv primar cu care a fost investită.

Mesajul estompat obligă interpretul „să-și pună în joc întreaga personalitate ... să-i insuflă ceea ce îi lipsește. El trebuie să fie avocatul compoziției (chiar dacă afinitățile îl trădează – n.n). Nu am dreptul să mă situez în afara ei, ci trăiesc înăuntrul ei.¹¹⁹ „Mesajul presupune „a te extrage printr-un efort de voință de sub tutela [...] cotidianului, de a te dedica în exclusivitate, de a te instala în climatul lui particular, de a-l trăi [...] în toată complexitatea lui, până la ultimele consecințe¹²⁰”.

Întreaga această complexitate abordată repertorial distinge ierarhii experimental-cognitive clar conturate în procesul de maturizare decizional-afectivă, în continuare urmând a prezenta o etapizare a perspectivelor analitice propuse.

Avanscena unor implementări strategice ca urmare a proceselor de decodificare lacunară prezintă dependențe față de etapele ierarhice ale maturizării cognitive, a cristalizărilor algoritmice aferente transferului informațional adecvat. Se pot delimita astfel treptele decizionale de formare a unor imagini conceptuale, diferențiate de gradul de experiență acumulat și nivelul de cunoștințe asimilat de solistul acompaniat.

Să construim un exercițiu de abordare în relația cu repertoriul brahmsian, imagine fidelă a fenomenului de încadrare în etape evolutive a maturizării individuale afectiv-cognitive. Astfel, o primă abordare (exceptând bineînțeles cazurile extreme ale unor elemente supradotate: copii minune, genii) cu referiri la individualități ce se încadrează în tiparele comune, ar reprezenta-o vârstă adolescenței, a elanurilor nestăpânite, a tuturor posibilităților, cea a ruperii de conveniențe. În acest caz, gândirea și imaginea muzicală proiectată pe fondul unor fluctuații continue și raportată la structura personalității, a tipologiilor temperamentale și a exacerbarii acestora, vor reprezenta mai mult o conduită a unor imitații sterile a unor justificări eronate tensional-logic, a unui amalgam de idei preluate fără discernământ selectiv, empirism și improvizare, o acutizare a laturii afectiv-sentimentale, un *Sturm und Drang* hiperbolizat, o gestică a maximei încordări și exteriorizări toate absorbite de o rutină a execuției orientată spre scopul unei redări fidele a textului. Iată deci paradoxul: pe de o parte dorința de autodepășire dată de corespondențele vârstei, pe de alta, teama de a nu ieși din tiparele impuse de către profesorul îndrumător. E normal că în astfel de cazuri

¹¹⁹ János Ferencsik în .Augustin Sandu, *Arpegii pentru patru anotimpuri*, vol. II, Editura Junimea, Iași, 1981, p. 239

¹²⁰ Adrian Iorgulescu, *Timpul și comunicarea muzicală*, Editura U.C.M.R., București, 1991, p. 229

execuția se va zbate asemenea unui fluture de noapte în îngustimea unei încăperi închise. Deși la un prim contact cu realitatea brahmsiană simți că parcă întreaga lume este a ta (că piesa respectivă ar fi scrisă special pentru tine) o stare euforică ce te îmbie să înfrunți tenebrele necunoscutului și te face să privești cu eroism piedicile ce-ți stau în cale, impresia devine cu timpul înșelătoare, un fel de *fata morgana* într-un deșert, în care odată ce ai pătruns nu mai găsești surse de alimentare corespunzătoare (aceste lipsuri putând fi asociate cu deficiențele unei experiențe interpretative imprudent abordate). Este vorba de o anumită pripeală, prematură, în abordarea unor piese ce au nevoie de o „rumenire” experimental-ideatică personală mult mai conturată și aprofundată, impunându-se „estimarea cu aproximație cât mai fină a potențialului de care se dispune în momentul abordării; de maximă importanță e să ai răbdare ca devenirea să nu devină o performanță sportivă, ci un eveniment spiritual”.¹²¹

Alegerea unor lucrări preponderent „grele” fără a lăsa o marjă unor relaxări măcar parțiale conduce la intervenția atât a unei oboseli fizice cât și intelectuale (mai ales la elevii lipsiți de experiența podiumului). E recomandabil astfel să nu se ignore etapele firești prin care trebuie să treacă fiecare adolescent-solist în procesul pregătirii muzical-scenice, chiar și la cei foarte dotați. Anumite etape de *acumulări spirituale* nu pot fi sărite, înțelegerea și interiorizarea muzicii fiind bine să progreseze paralel cu perfecționarea instrumentală.

„De câte ori nu mi-a fost dat să aud elevi care [...] nu beneficiaseră de o educație estetică și nu erau evoluți din punct de vedere muzical, dar încercau să interpreteze creațiile marilor compozitori! Limbajul lor muzical era confuz, în loc de limbaj aveam de-a face cu o bolboroseală, în loc de o idee clară, cu biete crâmpie, în loc de o simțire puternică, cu eforturi neputincioase, în loc de o logică adâncă, ni se ofereau consecințe fără cauze și în loc de imagini poetice, niște urme prozaice. Se înțelege că în concordanță cu acestea nici așa-numita tehnică nu era la înălțime”.¹²²

Ne întrebăm (retoric) oare ce poate înțelege un element cu alură solistică neajuns la culmile unor cristalizări scenice, din *adagio mesto*¹²³ ori din înălțimile siderale ale op. 114¹²⁴, lipsit de o experiență de viață adecvată, fără a-și fi filtrat personalitatea prin unele încercări amare, ori capabile de a-l căli pentru a privi cu detașare problemele de un maxim impact dramatic. Va fi oare o redare veridică? Probabil exactă, corectă, tehnic poate impecabil realizată, dar lipsită de adâncimile latente.

Astfel e logic ca vârsta să-și aștepte corespondentele spirituale, să-și urmeze ritmul firesc, orice concentrare, grăbire, abordare prematură conferindu-i doar un caracter artificial, necomunicativ, de seră, desprins de contextul unui sol fertil.

¹²¹ Fred Popovici în Revista *Muzica* 5/1985, p. 34

¹²² H.G. Neuhaus, op.cit., p.11

¹²³ Trio pentru pian, vioară și corn, op. 40 de J. Brahms, p. a III-a

¹²⁴ Trio pentru clarinet, violoncel și pian, de același compozitor

„Un repertoriu ce depășește posibilitățile [...] atrage de cele mai multe ori, nu numai inexistența expresiei muzicale, dar și strecurarea unor deprinderi tehnice, deficiențe ritmice [...] cu care elevul se obișnuiește, scăzându-și autoexigența și cu care profesorul de conservator va avea mult de luptat, uneori nu cu succes deplin. Altă cauză de deficiențe stă în studierea repertoriului de pe o poziție de libertate excesivă <<solistic>> și nu ca viitor muzician de ansamblu”¹²⁵(cu precădere în abordări brahmsiene unde virtuozitatea e o componentă a actului spiritual și este asimilată unor exigențe estetice complexe).

Al doilea moment al abordării¹²⁶ îl reprezintă vârsta studenției, moment în care individualitatea se declină de partea unei eliberări de sub rigorile unor legități impuse de programa școlară.

Relativa independență acoperă o rigurozitate necontrolată, o originalitate artificială, o regie personală debutantă. Evoluția discursivă va fi marcată în acest caz de tipologia temperamentală, de excese dispozițional-afective, de modele imitate, cu afilieri la instincte și păreri insuficient stratificate și experimentate. Echilibrul și armonia interioară nefiind clar conturate (fluctuante și bazate pe fondul impresionabilității de moment) nu poate fi vorba despre un act interpretativ încheiat ci doar de stereotipii în cazul unui repertoriu încă limitat.

„Unde se ivesc cele mai dificile probleme? – în perimetrul clasicului. Orice începător reușește să prezinte suportabil un Strauss, un Stravinski, dar uneori nici maestrul nu poate reda (corespunzător – n.n.) o simfonie de Beethoven.”¹²⁷

Din neconcordanțele apărute între configurația spirituală, cuantumul cognitiv și agresiunea competițională a abordării unor repertorii inadecvate, direcționate către scopuri supralicite, apar acele reliefuri plate, parcursuri discursive mediocre, dezechilibrate stilistic, ca reflexe ale imaginilor sonore prezentate drept propuneri scenice, în majoritatea cazurilor rămase fără ecou ori pierdute în hăurile unor inconsecvențe conceptual-regizorale.

„Mulți cântă Brahms, puțini îl înțeleg așa cum trebuie [...] el poate fi interpretat cu un anumit succes până la un anumit moment dat”¹²⁸ însă exigențele de contur ale unei personalități bine definite în interpretare, fără de care, cum afirma pianistul Jörg Demus¹²⁹ și <<cea mai perfectă măiestrie e aproape banală>> îl situează ca și propunere de abordare în sfera unor dispoziții de gândire mature. Abordările premature, în contextul cristalizărilor spirituale lacunare conferă protagonistului momente difuze ale unor disconforturi scenice la nivelul unor reglări improvizate ale vivacității temperamentale și a unor agitații dezechilibratoare ale disciplinei stilistice și a liniștii interioare. Tinerețea și lipsa de perspicacitate în decantarea posibilităților optime, stabile, în metodologia rezolvării problemelor fracționează răbdarea unor

¹²⁵ C. Ionescu-Vovu, *Însemnări de partener*, în *Revista Muzica* 12/1965, p. 35

¹²⁶ A se vedea simularea etapelor evolutive de interpretare a opus-urilor brahmsiene

¹²⁷ W. Furtwängler, *Pagini de jurnal*, Editura Muzicală, București 1987, p. 35

¹²⁸ Dan Buciuc, în *Revista Muzica*, 9-12/1989, p. 50 (cronică de spectacol)

¹²⁹ Augustin Sandu, op.cit., vol.II, p. 190

construcții culminante și a împărtășirii sub forma unui dialog a perspectivelor discursive. O cursivitate prea puțin personală, lipsa degajării și a globalizării științei argumentărilor stilistice aduc în această perioadă o dezechilibrare a fuziunilor camerale.

Opțiunile interpretative se bazează cu precădere pe resursele talentului filtrat din întrepătrunderea diferitelor experiențe, școliri și interferențe, dar toate la un loc improprie pentru o personificare complexă a opusului brahmsian.

Următoarea etapă în aprofundarea și apropierea de individualitatea evolutivă a mesajului brahmsian o reprezintă poziționarea postuniversitară, ce indică o anumită cristalizare a metodologiilor și strategiilor abordabil-raționale, aflate într-o fază selectivă, sintetizantă, augmentată și argumentată, un moment în care blocajul legat de lipsa unor repere experimentale și cognitive e înlăturat, în locul acestora făcându-și loc concepții globalizate, decizii ierarhizate, bazate pe un cod semantic, revizuit cu fiecare nouă experiență scenică. Este vârsta (26-36 de ani, cu aproximație) corespunzătoare căutării drumurilor proprii de exprimare capabile a conferi deja un mesaj viabil, rezistent la intemperii scenice și reversive (constante în reluări) conform unei baze de idei unitare și a unui univers spiritual conturat cu amprente de universalitate și potență de creare (și recreere) de modele interpretative recunoscute.

Poate fi catalogată drept etapa „filosofică” a abordării repertoriale în care se ciocnesc creator diferite opinii asupra stilului, esteticii, mesajului conceptual al discursului. Solistul devine un luptător cu sine însuși, capabil oricând de a se exprima credibil, totuși controversa ideatică lăsând drum deschis anumitor speculații.

Cadrul evolutiv al acestei perioade îl reprezintă atingerea reperelor maturizării personale și a conceptelor aferente acestui proces.

„Maturitatea implică o altă optică asupra aceleiași lucrări. Ar fi o nepermisă trădare a propriei evoluții [...] dacă reluarea ar fi o simplă repetare a unui model verificat la prima execuție. La prima mea întâlnire cu Brahms, temperamentul m-a ajutat să-l interpretez. Cu timpul devii mult mai profund și îl înțelegi mai bine și, descifrându-i adâncimile, ajungi la simplitatea interpretării [...] într-o manieră de profundă densitate. În general, înaintând în vârstă pătrunzi mult mai adânc sensul frazării, semnificația ei într-o lucrare”¹³⁰. După spusele lui R. Schumann, “multe îți vor deveni clare abia la o vârstă înaintată”.¹³¹

Are loc renunțarea la aspectele virtuozității exterioare în folosul introspecției (la fel ca și experiența corepetiției, axată incipient pe tehnica individuală, care cu timpul evoluează spre subordonarea dialogată și generozitatea acordării unor spații purtătoare de compromis, unde fiecare notă conține germenii expresivi capabili să înlocuiască aglomerările discursive și ierarhiile competiționale în cadrul dialogului partenerial). Astfel ajungem la izvoarele prin care s-a deschis abordarea acestui aspect

¹³⁰ Georges Prêtre, dirijor, în A. Sandu *Arpegii pentru patru anotimpuri*, Editura Junimea, Iași, 1976, p. 152

¹³¹ Din *Cronicile Davidienilor*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1972, p. 285

(adică apropierea vârstei de 40 de ani, ca factor benefic de comuniune spirituală cu gândirea brahmsiană). Caracterul decorativ al unei tehnicități ce poate fi măsurată de cerințele unui public mereu nesățios de senzational, cedează locul unor contemplări meditative, interiorizării, lirismului, unor atenuări a stărilor de zbucium și ciocniri spectaculoase, unde dramaticul îmbrățișează epicul, creasta abruptă se nivelează devenind podiș, tumultul – liniște interioară, exteriorizarea - introspecție¹³². Au loc selecții repertoriale concentrate și centrate pe piloane ideatic spirituale, se nasc microcosmosuri interpretative, sfere stilistice deosebit de acut conturate paralele cu evoluția personală a executantului. „Clara Haskil își restrânsese voit repertoriul și explicase foarte clar acest lucru <<Un artist trebuie să-și dea seama că anumite opere sunt în afară de posibilitățile sale expresive. Poate să le admire în mod sincer, să le lucreze pentru el în intimitate, dar trebuie să înțeleagă că ar fi o nebunie din partea lui să le înscrie în programul de concert. Un artist nu poate fi universal>>”¹³³. Aceste direcționări înspre sfere tematice cu reflectări ale unor universuri individuale aflate în rezonanță cu mesajul spiritual iradiat de ideatica bazată pe un fond comun al unui anumit gen de lucrări, definesc momentul când atributele unei interpretări nu mai depind în exclusivitate doar de elanul sincer, talentul, dorința de a epata, ci se transformă într-o stare de a ființa. Parametrii interpretativi rămân constanți (amplitudinea fluctuațiilor dispoziționale și ale aventurilor scenice necontrolate restrângându-se treptat până la atingerea punctului de echilibru total).¹³⁴

Privită din prisma orientărilor strategice e de subliniat discrepanța dintre realitatea cognitivă și efortul volițional (adică volumul de informații acumulat, datul spiritual pe de o parte, și amprentarea unor ambiții personale cu ridicare la rang de competitivitate absolută și cu orice preț) cu efect dezechilibrant asupra stabilității discursiv dialogate. Dezechilibrul sus amintit acționează ca o consecință a abordării premature a activității competitive ce reclamă în general axarea pe un aspect unilateral, de obicei pe latura de virtuozitate repertorială. Majoritatea protagoniștilor “intră în viața de concert cu un repertoriu foarte sărac (doar repertoriul însușit în anii de studii, nici acela aprofundat). Dorința de a deveni soliști, afirmarea timpurie îi îndeamnă să abordeze acele lucrări care să le valorifice în modul cel mai spectaculos cu puțință calitățile tehnice dobândite la un moment dat, neglijând alte lucrări, indispensabile gândirii lor creatoare. Idealul de apariție cu orice preț în fața publicului duce la nașterea celor preocupați o <<viață întreagă>> de perfecționarea unuia și aceluiași concert prezentat anual în diferite orașe. Repertoriul ajunge să fie foarte rar valorificat la nivel superior cum se cere din partea unui artist. Se pare că toată această strădanie e depusă doar pentru promovarea examenelor sau însușirea unor deprinderi [...]. Limitarea repertoriului are consecințe negative și asupra prestației camerale, ocolită de

¹³² Tehnicul evoluând spre interiorizare parcurge traseul inducție-deducție

¹³³ Iosif Sava, *Teritorii ale muzicii românești*, Editura Eminescu, 1980, p. 162, 163

¹³⁴ A se observa similitudinile cu activitatea acompaniatorului „ideal” respectiv, în situațiile lacunare (abordare școlară, universitară) cu cea a debutantului. Corepetitorului „practic” îi corespunde etapa postuniversitară

așa-numiții <<solști>>. Comoditatea și mulțumirea de sine – în momentul dobândirii unei situații convenabile în viața muzicală, duc spre plafonare și mediocritate, chiar și într-o activitate febrilă dacă nu e în stare (protagonistul – n.n.) de schimbări în repertoriu”.¹³⁵

Augmentarea forțată a pragurilor repertoriale și ascensiunea artificială în vederea obținerii performanțelor maxime în cel mai scurt timp posibil, instrumentarea contractată a etapelor ierarhice și omiterea unor intervale evolutive firești, naturale, reprezintă cea mai rea, cea mai demolatoare școală. Pentru perspectivele de acumulare și acaparare de experiență e nevoie de o perioadă bine delimitată de incubare, de “coacere”, lipsa definirilor tempice în reglarea, cristalizarea, efectuarea și concluzionarea actelor de exercițiu și repetiție de rutină, avându-și geneza, de obicei, în dorința de afirmare a cadrului îndrumător (profesor, corepetitor) în impetuoșitatea impulsurilor de afișare a rezultatelor „experimentelor” de reglare a ambițiilor și orgoliilor (eventual a frustrărilor anterioare) de moment. Evenimentele de supralicitare poartă în sine germenii unor degenerări, în context cu premisele creării unor personaje de tip „algeronian”¹³⁶. O succesiune similară a evenimentelor propulsatoare de abordare a unor viziuni de formare a carierei dezintegrate de realitatea evolutivă personală, poate fi observată la “aruncarea în producție” (ansambluri de operă, filarmonice etc.) fără o pregătire prealabilă și dezarticulări ale motivației cu caracter de speculație în vederea obținerii unor avantaje în dezacord cu armonia vocației naturale.

„Efectul [...] acestei greșeli psihopedagogice (accelerarea studiilor – n.n.) e decompensarea altor aspecte ale personalității și chiar inhibiții ale unor disponibilități aptitudinale; după un efort olimpic nu mai au resurse interne pentru a face o carieră de excepție (vorbind de elevii /studenții care “ard” înainte de vreme – n.n.). Se poate ajunge la o abuzare sau exploatare [...] pentru prestigiul școlii”¹³⁷.

„Plantezi un pom dar nu ajungi niciodată să-l vezi cum crește mare”¹³⁸.

În primatul laturii de dobândire a succesului într-un timp relativ minim se tinde tot mai acut în întărirea părților “forte” ale elementului solistic (forță, viteză, aspecte de acrobație instrumentală) ignorându-se corectarea aspectelor mai puțin convenabile (susținere sonor-afectivă, pledoarie timbrală, etalare agogică diferențiată, imagine conceptuală). Se joacă astfel pe o singură carte, atât doar că neglijarea aspectelor colaterale precipită dezechilibrul, plurivalența desfășurării discursive, aducând prejudicii arhitecturii evolutive generale.

„Succesele prea timpurii, prea rapide, mă neliniștesc. Artistul trebuie să crească, să reziste la ploi, la soare, la vânturi... Natura însăși ne dă exemplu: câtă risipă de sămânță primăvara și cine știe ... care sunt puietii care vor supraviețui?!”¹³⁹

¹³⁵ Alexandru Leahu, *Repertoriu și personalitate la tinerii muzicieni*, în *Revista Muzica* nr.11/1962, p. 30, 31

¹³⁶ A se vedea romanul lui Daniel Keyes *Flori pentru Algernon*

¹³⁷ Carmen Crețu, *Psihopedagogia succesului*, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 59

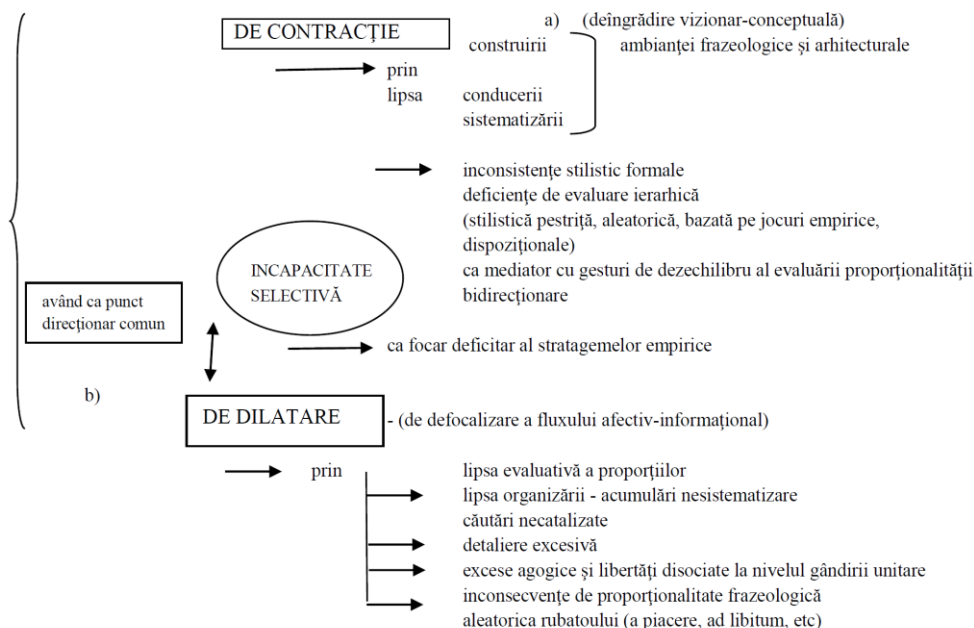
¹³⁸ Alvin Toffler, *Șocol viitorului*, Editura Politică, București, 1973, p. 100

¹³⁹ Interviu cu Anatol Vieru în *Revista Muzica* nr. 10/1978, p. 17

Deficiențe de construcție și elaborare arhitectonică

Lacunaritatea cognitivă distinge o deficiență:

Lacunaritatea cognitivă distinge o deficiență:



a) Deficiențe de contracție

În cadrul acestor deficiențe se remarcă poziționarea defectuoasă a solistului (privit din perspectivă acompaniatoare), în raport cu ingerințele justetii conducerii frazei muzicale la nivel discursiv-dialogat. Nu este vorba doar de „susținerea mentală a traiectoriei interioare a frazei muzicale”¹⁴⁰ ci și de afiliațiile sintactice, de respectare a unor reguli gramaticale general valabile în totalitatea aspectelor interdisciplinare, cu dezbateri analogice raportate la corespondențele dicție-frazare, articulație, virgulă-cezură, intonație-agogică, pauză-respirație-accentuare.

Astfel „frazarea defectuoasă e la fel de îndreptățită de a înțeți supărarea profesorului, ca și greșeala de sunet, dacă nu și mai mult”¹⁴¹. Universul conducerii, (direcționării) frazeologice reprezintă la rândul său tot un act de acumulare cognitivă și de putere a sintezei informaționale (de aici și insistența asupra primei ipostaze lacunare, generatoare de handicapuri complexe). Din această perspectivă, frazarea nu e dependentă de intensitatea sentimentului, nu se modelează conform temperamentului

¹⁴⁰ Mircea Dan Răducanu, op. cit. p. 162

¹⁴¹ Nathan Perelman, *Zongorórá* (Ora de pian), Zeneműkiadó Budapest, 1983, p.53

artistului. „Vocea deține în mod exemplar ceea ce se cheamă frazare muzicală [...] simțul respirației, care e fundamental în expresivitatea muzicală”¹⁴².

Dozările temperamentale juste la nivelul cuprinderii arcurii frazeologice se inspiră din acumulări tensionale, aprioric perspectivă și nu din gravitația stărilor de spirit empirice. Aici intervine incidența momentului, principalul focar al frazării și conducerii arbitrare, al respirațiilor și cezurilor ce ignoră legitatea acestei arcuri mai sus amintite, a întregului, lipsa de simetrie a gândirii „netemperate” cauzând dezechilibrul arhitectural, inconsecvențele discursive, inegalitățile stilistice, tiparele deformate ale acordului în cazul dialogului, rezolvări pe planuri semantice fără congruențe partenieriale și fără afiliații ale consecvenței. De aici acele discrepante discursive între partenerii de dialog (unul din protagoniști conduce o linie tematică, un aspect ornamental, rezolvate într-un anumit mod, celălalt urmând a comite inadvertențe stilistice prin abordarea ori supusă dispoziției, ori cu un plan regizoral complet diferit de varianta partenierială propusă precedent, sincronizarea emanând efecte antagonice). Variantele inegale ca formă de dialog pot acționa discreționar la optici de construcție agogică inconsecventă, la modalități de articulație-atac neconcordanțe¹⁴³. De obicei debutanții insistă pe aspectul de (a)cumulare sonoră ca element de gradare constructivă, fără a ține cont de respirația interioară ce dinamizează prin legitatea ierarhizării tensiunii și nu prin linearitatea aglomerării dinamice a supralicitării sonore unilaterale. Există cum bine știm fluctuații în interiorul frazei date de motivația emoțională, de aura afectivă a fiecărui sunet în parte, capabil de a eșalona construcția în spațiu, pe baza unor simetrii cu interdisciplinaritate arhitectonică, o „diversitate în unitate” (pentru a inversa paradigma). Toate acestea presupun exerciții cognitive de recunoaștere, delimitare, evaluare, prelucrare și corespondență, pornind de la nivel celular-motivic, amplificând (dilatând) către universul frazeologic-periodic, prin consultarea activă a valențelor microcosmice și a potențialului evolutiv al fiecărei entități sintactice, morfologice, cu transpunere în aria contextuală, de afiliere, simetrică, ierarhizator-decizională a implicărilor discursiv-dialogate.

„Având un fragment muzical dat (o frază ce urmează a fi dezbătută în totalitatea parametrilor ei discursivi - n.n.) prin aplicarea asupra sa a unei articulații diferite (defectuoase – n.n.) se pot oferi exemple de schimbare-deformare ce conduc la pierdere identității acestuia, prin neregnoașterea lui, datorită schimbării sensului general”¹⁴⁴.

Mai mult, „dacă aplicăm cuvânt cu cuvânt și folosim în același fel o anumită regulă (în mod dogmatic) și fără o înțelegere lăuntrică, (personalizată – n.n.) se poate

¹⁴² Serge Baudo, în Augustin Sandu, *Arpegii pentru patru anotimpuri* vol. II, Editura Junimea, Iași, 1981, p. 260

¹⁴³ A se vedea cazurile în care din lipsă de experiență (cu precădere la debutanți) un pasaj e intonat de unul din parteneri în legato, urmând a fi preluat de următorul în staccato, non legato, cu diferențieri de articulație în aceeași frază

¹⁴⁴ Nicholaus Hamoncourt, *A beszédszerű zene* (Muzica vorbită), Editio Musica Budapest, 1988, p. 50

ajunge la erori grave”¹⁴⁵ ori invers: „e suficient să fii puțin mai exaltat sau mai nervos, ori să te lași impresionat de unele situații, pentru ca o interpretare (o arhitectură discursivă de conducere frazeologică – n.n.) să se resimtă în bine sau rău”¹⁴⁶. Orice entitate cât de mică ce comportă un aspect energizant, o imagine afectivă, o posibilitate de dezvoltare-generare promițătoare poate reprezenta focarul unor direcții decisive în conturarea ansamblului discursiv. Claritatea și consecvența acestor direcționări, recunoașterea și receptivitatea contextuală, precum și motivația afectiv-emoțională și implicarea intuitivă (aptitudini, predispoziții, talent) devin principala punte în delimitarea justeței interpretative.

De aici și imaginea divergentă a două tipuri interpretative ce comportă diferențieri de abordare specifice quantumului evolutiv a gradului de maturitate și aportului experimental coroborat cu interferențe de experiență scenică și cognitivă urmărite pe o diversitate discursivă și cu diferențieri pe o gamă largă repertorial-stilistică.

În acest sens am realizat un tabel sinoptic cu deschideri către dezbateri analitice bazate pe analogia cu tipurile de acompaniatori surprinse în diverse ipostaze evolutive, ideea celulei „expresive”¹⁴⁷ prezentând posibilități de interferență semantică la nivel sintactic-morfologic dimensionat în direcția cuprinderii unor entități încheiate din punct de vedere formal.

Celula „expresivă”, între debut (începător) și versat (experimentat) aduce în lumină diferențierea în modalitatea de abordare și susținere în concepția execuției discursive.

Astfel, prin vizualizarea tabelului sinoptic aferent, vom distinge:

DIN PRISMA	
SOLISTULUI DEBUTANT CONCEPTUAL „UCENIC” NEEXPERIMENTAT, EMPIRIC	SOLISTULUI VERSAT MATUR EXPERIMENTAT SUB CONTROL
- laturi convenționale – statice, mecanic-clîșeistice	- laturi de creativitate și improvizare dinamică
- abordări de peisaje: imobile, de disociere	- flexibile, de asociere
- comune, unidirecționate	- „înmuguriri” conceptuale
- stagnări „pământene” materiale, ezoteric definite drept fizice	- evoluții spirituale de fluiditate esoterică, „astrală”
- o strategie directă, de atac, prin dimensionare intuitivă și evaluare simplă	- o strategie de ocolire prin redimensionare rațională și reevaluare semantică

¹⁴⁵ Ibidem, p. 51

¹⁴⁶ Yehudi Menuhin *Călătorie neterminată*, Editura Muzicală, București, 1980, p. 97

¹⁴⁷ Observație: celula „expresivă”, privită ca focar conceptual de direcționare a identității (emblematicii) dirijorale și de corepetare-acompaniere

- folosirea nevoată a abilităților intuitive prin filtrări dispoziționale, prin tratare de egalizare agogică	- eliberarea unor coduri cu substrat specific metaforic, simbolic, în tratarea agogică a încărcăturii afective
- tratarea afectului de cumul se realizează printr-un gest direct-nedirijoral	- amplitudinea disponibilităților afective din organizarea motivică (celulară) se realizează prin gest direcționat dirijoral
- imaginea sonoră e redată într-o cadrare, obiectivă, însumând un act depersonalizat fără afiliere sonore bazate pe asocieri premergătoare	- flexibilitatea asocierii e reprezentată de acțiunea personalizată, filtrată în experimentări sonore anterioare
- fenomen inductiv de atac instinctual, cu folosirea unor imagini sonore generale	- fenomen deductiv, folosind strategii de abordare de însumare - sintetizante
- adolescență	- maturitate
- impetuoșitate	- esențializare, temperare
- forță-susținere, conglomerare spre limite	- filaj, anticipare sonoră, drenare agogică
- linearitate discursivă	- direcționalitate contextuală (verticalizare)
- angajare nativă, neanticipată, sub incidența momentului	- procedee de incidență perspectivală de anticipare ¹⁴⁸
- imagine sonoră rezultată: = exteriorizare cantitativă	- imagine sonoră aprioric reprezentată – interiorizare calitativă

Toate aceste abordări aflate sub incidența fenomenelor evolutive au un impact acut asupra ierarhizării din cadrul dialogului, a cromaticii imaginii sonore, cu efecte colaterale de timbralitate diferențiată, calitatea eşantionată permițând o matrice de aplicabilitate și deschidere spre universalizarea unor procedee paradigmatic de atac sonor și de formare a unei concepții muzicale stabile, consolidate. Sincronizarea conceptuală devine parte constitutivă a strategiei de dialogare (fără o strategie corespunzătoare echilibrul în conversare devine paralelism partenerial)¹⁴⁹, scenografia interpretativă prezentând dezagregări pe linia consensului frazeologic.

Este vorba în fapt de o centrare afectivă asupra punctului de maximă concentrare tensională cu raportare la o gândire cu anticipare, a cărei dinamică nu orice conducător al liniei melodice (elementelor tematic) e în stare să o gestioneze corespunzător (de aici și marea varietate a calității interpretărilor, a soluțiilor discursive propuse de ansamblul aflat în dialog).

Punctele culminante ale unei arhitectonici discursive intră deseori sub incidența de marcaj a barelor de măsură, solistul interpret neputându-se dispensa, în multe cazuri de rigurozitatea grafică, devenind un tribut al împărțirilor obiective.

De aici și multitudinea accentelor deplasate, a frângerilor frazeologice cauzate de acestea, a respirațiilor și cezurilor arbitrare (la suflători) a schimbărilor de arcușe ce

¹⁴⁸ Astfel, timpul scurs între „stingerea sunetului (treptată) și restul timpului rămas, până la următorul sunet e umplut de fantezie. Dispariția sunetului nu înseamnă că el s-a terminat ci mai degrabă, grație auzului nostru interior îl auzim până la momentul când cedează locul lui sunetului următor” (Nicholaus Harnoncourt, op.cit., p. 31), de aici și diferențele de profesionalism în cadrul ipostazelor evolutive

¹⁴⁹ Altfel spus, o entitate monologală

ignoră legitățile perioadei, regulile de construcție internă a elementelor discursive. Există în acest sens cazuri frecvente de înjumătățiri de fraze, distorsiuni formal-arhitectonice ce nu țin cont de legitățile cadențiale, de simetria construcției, când o accentuare defectuoasă duce la ruperea unității conceptual-regizorale, la angrenarea într-un joc de detalii ce îngreunează și decentrează unitatea arhitectonică¹⁵⁰. Trebuie să despărțim perspectivele gândirii de efectul dogmatic al barelor de măsură. Sunt cunoscute comoditățile respiratorii, cezurile concordante cu grafica barei de măsură ori „accentul e ca otrava, în doze obișnuite e medicament, supradoza devenind letală”¹⁵¹.

Multe construcții frazeologice pornesc cu o dozare defectuoasă încă de la începutul frazei, dorindu-se a se deversa întreaga gamă a ingredientelor agogice, în ideea inițială, logica tensională suferind inadvertențe atât ca ierarhizare a construcției cât și stilistic-estetice. „Am senzația că arhitectura de azi nu e destul de muzicală, așa cum în muzica de azi e prea puțin arhitectonică. De aceea foarte des, prima nu e savurată, iar a doua nu e înțeleasă”¹⁵².

Inconsecvențele în direcționarea discursului aplatizează interpretarea, o fac incoerentă, obositoare ca act de percepere, deranjantă și dezechilibrată în indefinirile agogice (veșnicele urcușuri/coborâșuri tensionale provocând vertijuri ale recepției) ducând la slăbirea atenției, dispersarea, defocalizarea imaginii de ansamblu având drept efect scăderea impactului afectiv-spectacular.

„Așa cum accentul poate face pronunția cuvintelor unui discurs inteligibilă sau neinteligibilă, atunci când e pus în locul în care trebuie sau nu, tot așa, sunetul, când e corect sau incorect accentuat, poate face melodia clară sau neclară”¹⁵³.

Se poate conchide că diferențele de frazare sunt apanaje ale fenomenelor de debut ale dialogului, indiferent de valoarea individuală a protagoniștilor dând consistență cognitivă actului arhitectural prin închegări la nivelul percepției formale unitare prin excluderea unor acte de arbitrar, ignoranță, prost gust ce vizează parametrii ce conduc angrenajul frazeologic.¹⁵⁴

„Cer elevului o imagine integrală asupra piesei, să desfacă compoziția în părțile ei componente – structură armonică, polifonică, examinând ce e principal – de pildă linia melodică – și ceea ce e secundar – acompaniamentul – oprindu-se cu atenție asupra principalelor puncte de cotitură [...] asupra jaloanelor de bază ale structurii formale”¹⁵⁵.

Slaba reprezentare teoretico-analitică, delimitările eronate ale morfologiei discursive, conexiunile labile în poziționarea, recunoașterea, interpunerea, contextualizarea imaginilor formale, precum și jocul agogic arbitrar datorat lipsei unui

¹⁵⁰ A se vedea secvențe inconsecvente ca articulație, ornațională empirică, neintegrată contextului, devalorizări ale simetriei frazeologice, încheieri arbitrare, etc

¹⁵¹ Nathan Perelman, *Zongorabrá* (Ora de pian), Zeneműkiadó Budapest, 1983, p. 98

¹⁵² Ibidem, p. 33

¹⁵³ Johann Mattheson, *Kern Melodischer Wissenschaft*, Hamburg, 1737, p. 42

¹⁵⁴ Cf. Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, Ed. Muzicală București, 1980, p.355

¹⁵⁵ H.G. Neuhaus, op.cit., p. 27

plan dramatic, a unei unități de construcție, folosirea unor interpolări, ale unor elemente disparate în logica unitară, luate de multe ori fără consecvență, iată câteva lacune partenieriale în cadrul dialogului ce țin de diluarea reperelor în asamblarea scenică.

În repetate rânduri întâlnim executanți cu o imagine voalată a reprezentărilor închegate izvorâte din alcătuirea precară a unei structuri interioare și cunoașterea uniformizată a dramaturgiei lucrării interpretate, „a dialecticii dezvoltării personajelor muzicale (a se vedea reperele tematice și segmentele unificatoare ale acestora) motivele, temele, precum și scenele, <<actele>> echivalente secțiunilor definitorii ale formei compoziției. De asemenea inconsecvența analitico-interpretativă se traduce în desincronizările de urmărire a planului de acțiune, a direcțiilor de derulare tematică, în legătură cu <<destinul>> personajelor sonore, ipostazele și fazele de tranziție a materialului prelucrat, cu finalitatea și deznodământul aferent. Dezorientarea conceptuală capătă proporții în lipsa unei stringențe a planului interpretativ, fără de care instrumentistul ajunge asemenea unei bărci neputincioase cu care valurile dezlănțuite se joacă, purtând-o în toate direcțiile și sfârșind, eventual, prin a o înghiți”¹⁵⁶.

„Nu se poate realiza un rol, fără ideea de concepție”¹⁵⁷.

Din experiența de dialogare proprie cu soliștii acompaniați se remarcă fenomenul incognoscibilității structurale, ca o lacună de receptare a informației. Astfel, la nivel discursiv am remarcat dificultăți de recunoaștere a principalelor repere tematice¹⁵⁸ cum ar fi de exemplu poziționarea temei a II-a precum și deseale confundări ale acesteia cu elementele de legătură între blocurile tematice¹⁵⁹ (de exemplu puntea sau, automat fără consultarea imaginii auditive, doar prin catalogare vizuală, cum ar fi apariția unor valori contrastante cu dinamica grafică a introducerii, fără a se face apel la conexiunile tonal-funcționale generatoare a principiului bitematismului)¹⁶⁰.

Aceleași deficiențe de recunoaștere dezmembrează percepția arhitectonică și imaginea unitară de ansamblu, ducând la aliterării empirice, nedefinite stilistic. Handicapul se impregnează în profunzimea rădăcinilor sintactic-morfologice prezentând lacune informaționale la nivel de percepere ca dimensiune a celulei,

¹⁵⁶ George Bălan, în *Sensurile muzicii*, Editura Tineretului, 1964, p. 6

¹⁵⁷ Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, Editura Meridiane, București, 1966, p. 31

¹⁵⁸ În aspecte mai severe, chiar nerecunoașterea principalelor genuri (sonată, variațiune, rondo)

¹⁵⁹ A se vedea de exemplu expoziția (Allegro) părții I din concertul nr. 5 de vioară în La major de W.A. Mozart



¹⁶⁰ Elevii / studenții privesc de multe ori întrebător către corepetitor la indicațiile acestuia: „de la tema aII-a te rog”, „de la tratare”, „cu 4 măsuri înainte de priză” etc.

motivului, frazei, perioadei, cu accente diferențiate în cazurile atipice de apariție (lărgiri interioare, exterioare, fraze duble ori construcții frazeologice asimetrice). De aici și acea escaladare a probabilității foarte multor intrări greșite, aparținând sferei de ignorare a ansamblului frazelor pătrate (a periodicității frazelor) a echilibrului clasic. Deranjante, uneori inexplicabile parvin intrările solistice ignorante atât înaintea încheierii unei fraze clasice perfect simetrice (mai ales la conotațiile de abordare auftaktică, atunci când elanul anticipării e pierdut de protagonist printr-o numărare mecanică, necontextuală) a căror receptare ține de primele noțiuni auditive de cultură stilistică, cât și în expectativa unor impromptitudini ale replicii (când solistul nu intră – reacționează – după expirarea materialului introductiv propus, ori intră cu o coordonare a pulsației total diferită). Ex.: J.Brahms – *Sonata pentru vioară și pian* Op.100, nr.2 în La



În afara deficiențelor de cunoaștere a raportărilor interne, a legității mecanicii structurilor de construcție (sintactico-morfologice) asistăm în paralel, la o abordare superficială a rolului în dialog în sensul necunoașterii particularităților de limbaj comun prin slaba gestionare a imaginii parteneriale. Lipsa perspectivei în comunicarea replicativă se observă în limitarea (vizuală și auditivă) la propriile evenimente de natură melodică, armonică, polifonică, ritmică ori agogică-timbrală. Dezasamblarea contextuală se acutizează prin îngrădirile dialogate rezultate din percepția redusă a materialului sonor prezent în partitura acompaniatoare, deseori instrumentistul solist nefiind interesat de urmărirea fuziunii, a reciprocității în jocul replicilor, a întrepătrunderilor tematice ori pulsatorii, a completărilor organice, nu simte corespondențele, suprapunerile, nefiind determinat să caute cauzele desincronizărilor (de cele mai multe ori neștiind pe ce anume trebuie să-și plieze propriul plan melodic sau ritmic¹⁶¹ ori să-și regizeze planul stagnativ, indicațiile interludiere (pauze) implicând dezorientări în ierarhizarea rolului în dialog¹⁶² și forțări dinamice unde nu este cazul¹⁶³, suprapuneri în cazul contratimpilor, poliritmiilor, jocurilor de accente (există o asemănare cu acompaniatorul începător preocupat de propria manualitate, acesta neavând date concludente capabile să realizeze transferul vizual-auditiv înspre

¹⁶¹ De cele mai multe ori, asemenea multor cântăreți, instrumentistul e lipsit de perspectiva combinatorie rezultată din întrepătrunderea planului pianistic cu al său, necunoscând forme elementare ale pulsației, părți comune de fuziune, timpi pe care „se cade” împreună. A se vedea decalajele de pulsare la metronomica acompaniamentului în optimi în lucrările clasice în special

¹⁶² Momentul trecerii peste pauze devine deficitar prin respectarea ad literam a intervalului de timp, prin dogmatica păstrării fidelității valorice cu orice preț fără raportare la contextul în care are loc dialogul

¹⁶³ De exemplu unde solistul rămâne singur, unde „orchestra” utilizează nuanțe reduse

știma solistică. „Dacă urechea <<vede>> putem raporta acest paradox la cugetarea lui Paul Claudel: <<ochiul aude>>”¹⁶⁴. Potrivit acestui deziderat, interactivitatea vigilență-comunicare urmărește păstrarea unui continuu flux al replicii raportat la imaginea globală a știmelor participante la dialogul scenic.

Altfel, schimbările metrico-ritmice, dereglările pulsațiilor în cazul aparițiilor măsurilor alternative, ori trecerile de la imagini ritmice condensate, abundente, la trăsături valorice largi¹⁶⁵ pot conduce la „șoc inhibitiv” de contact și implicit la dezorganizări ale percepției la nivel de asamblare a elementelor discursive¹⁶⁶.

Dirijorul W. Furtvängler făcea o comparație între muzică și cursul unui râu (raportat la generozitatea și întrepătrunderea frazeologică – paranteza noastră) ținând seama de configurația terenului străbătut de apă, când învolburându-se în strâmtori, când curgând în voie prin câmpuri liniștite. El respingea metoda respectării cu rigurozitate a metronomului, bazându-se pe intuiție¹⁶⁷. Mai mult, „spectacolele ce conțin linii ample de cuprindere frazeologică, chiar dacă înglobează unele greșeli de sunet sunt mult mai valoroase pentru patrimoniul artistic decât plictisul preciziei absolute cu gust conservant”¹⁶⁸.

Dacă ne raportăm strict la atribuțiile acompaniatoare, de subordonare, fără o implicare contextuală afectivă, de intersectare spirituală a universului partenerial intervine nepăsarea, lipsa plăcerii, ștacheta la sub-nivel, uniformizarea, complacerea individualistă într-un confort dispozițional fără pretenții la eforturi intelectuale, se ajunge la unilateralul discursiv, incapabil să sintetizeze o politică stilistică consecventă. „E greu de acceptat că progresul [...] ar fi compatibil cu atitudinea nediferențiată față de forme și stiluri în artă”¹⁶⁹. Astfel, o profundă cultură generală a repertoriului ce presupune o multilateralitate conceptuală anulează specializările pe anumite spații stilistice sau pe terenuri ale unor opțiuni cu aderențe afectiv-dispoziționale (personale – subiective) permițând abordarea unui spectru larg de verdicte interpretative, de familiarizare cu genuri atotcuprinzătoare, complexe (generale – obiective) dezactivând în același timp tentativele unor obstrucționări stilistice flagrante, a unor rezolvări aflate la limita bunului gust precum și a prestațiilor estetice valide.

¹⁶⁴ Fred Goldbeck, *A tökéletes karmester* (Dirijorul perfect), Zeneműkiadó, Budapest, 1974, p. 7

¹⁶⁵ A se vedea transferurile pulsațiilor contrastante la nivel tematic din partea I a Concertului de vioară și orchestră de J. Sibelius (trecere de la tema I la tema II)



¹⁶⁶ “Execuția interpretului trebuie să aibă un neînterupt sens de relaționare cu restul vocilor care compun partitura” – Mircea Oprescu *Am cântat sub bagheta maestrului George Georgescu*, Editura Muzicală a U.C.M.R., București, 1993, p. 24

¹⁶⁷ Cf. Yehudi Menuhin în *Călătorie neterminată*, Editura Muzicală București, 1980, p. 183, 184

¹⁶⁸ Karl Böhm, *Pontosan emlékszem* (Îmi amintesc precis), Zeneműkiadó, Budapest, 1977, p. 103

¹⁶⁹ Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, Editura Meridiane, București, 1966, p. 37 și urm.

b) Deficiențe de dilatare

Motto:

„Mai mult decât suficient e prea mult”¹⁷⁰

La nivel de incapacitate selectivă ca inconsecvențe proporțional stilistice, până la acest moment am surprins aspectele fenomenelor de restricție la nivelul discursului frazeologic și al planului arhitectonic, implicând o inhibare a conducerii în sfera construcției arhitecturale. Urmează acum să analizăm erorile de control al proporțiilor și a inconsecvențelor agogice, cuprinzând principalele surse ale unor defocalizări direcționare, a dezechilibrelor în parcursul dialogului survenite în urma unui traseu regizoral discursiv dilatat.

Un prim aspect se referă (ca element deficitar al prestației solistice în raport cu partenerul care îl acompaniază) la gestionarea eronată, dezechilibrată a parametrilor ce definesc unitatea pulsației constante, ca numitor comun al traseelor agogice, denumite de Dan Scurtulescu „stări de rubato”¹⁷¹.

Incomprehensiunea și inconsecvența în tratarea libertăților agogice¹⁷² izvorăsc fie din lipsa de experiență (a conducerii și concepției) fie din neputința de a oferi o rezolvare justă unor dificultăți tehnice ale piesei interpretate, fie – cel mai rău – din dorința de a fi cât mai original – interpretul exagerează, îndepărtându-se de la text prin ostentații agogice la nivel de frază ce conduc către incidențe ale continuității și vertijuri în conducere și ordonare.

Imponderabilitatea soluțiilor de asamblare agogică precum și dezorganizările la nivel metric și ritmic (pulsativ) sunt amprentate dintr-o cultură afectivă supraponderată, de tip dispozițional, fără o relaționare contextuală raționalizată, indisolubil asociate capacităților particulare spirituale, cu raportări la arhive interpretative, la obiceiuri ancestrale de îndoielnic augur al epocilor axate pe virtuozitate ieftină și desconsiderarea corespondențelor estetice (și de bun gust artistic).

„Înfruptați-vă cu măsură din bunătatea efectelor (a estompărilor și reliefărilor – n.n.) dacă nu doriți ca discernământul și gustul vostru să devină supraponderat (diform – n.n.)”¹⁷³.

„Rubato-ul trebuie să reflecte o fluctuație liberă a ritmului, potrivit propriilor resurse sufletești. De îndată ce acest rubato e impus din afară, voit, calculat, el se exagerează automat. Demagogia interioară – iată cauza propriu-zisă a falsului rubato cu toate consecințele sale distructive. S-a pierdut simțul deosebirii unui gest expresiv

¹⁷⁰ Proverb englezesc

¹⁷¹ În Mircea Dan Răducanu, *Introducere în teoria interpretării muzicale*, Editura DAN, 2003, p. 118

¹⁷² Ne referim strict la contextul terminologic afiliat expresiilor: a piacere, ad libitum, ori parlando, recitando, slentando, incalzando etc,

¹⁷³ Nathan Perelman, op.cit., p.10

ce vine din însăși lucrarea respectivă și gestul gol care scontează doar efectul la public”¹⁷⁴.

Aceste capacități predispuse către spiritual, ce se limitează la o conduită empirică a abordărilor resurselor agogice, de multe ori transpar cu lipsuri în viziunea de anticipare a coordonatelor frazeologice surprinse în ambitusul desfășurării sale arcuite: ruperea de context a aspectelor cadențiale, disocieri și disproporții ale diferitelor segmente componente și dificultăți în integrarea momentelor disparate, prin pierderea identității la nivel de gândire unitară, a referințelor pulsative, reluările fiind rezultatul unor artificialități și jocuri artisanale în care erudiția stilistică și flerul asociativ au de suferit. Lipsa de concentrare în expresie și fuziunile arbitrare reflectă totodată și nivelul de maturizare emoțional-profesională, gradul de erudiție (experimental-culturală) precum și opțiunea estetică de decantare a elementelor de balast conceptual în favoarea evaluării reale a elementelor discursive a exprimării unor verdictes mesagistice viabile.

Ponderea dilatării în imaginea rezolvării traseelor agogice cu conotații de ignorare a pulsării poate duce la ratarea unor cursivități prin angrenarea defectuoasă a unor strategii implementate (utilizarea artificială, dogmatică. „manieristă” a unor similitudini stilistice). „Sentimentalismul exaltat de tip romantic [...] are o acțiune dizolvantă și distructivă asupra formei [...]. Cine cântă în același fel o sonată de Mozart sau o lucrare de Brahms [...] acela încă nu a înțeles bazele unei bune interpretări”¹⁷⁵.

Cursivul ca imagine sonoră, discursivă, în desfășurare, e dependent de poziționarea gândirii cu intenție și anticipare. H.G. Neuhaus¹⁷⁶ delimitează o „gândire lungă” (orizontală) și o „gândire scurtă” (verticală)¹⁷⁷ soluțiile sugerate de experiența lacunară găsimu-și discipoli în a doua categorie bazată pe rezolvări instantanee realizate sub imbold dispozițional, cu inegalități de raționament consecvent.

„La unii interpreți încetinirile permanente și accelerările nejustificate, *rubato* între ghilimele, creează impresia unei și mai mari monotonii și plictiseli, decât o interpretare prea metrică, în ciuda faptului că interpretul tinde evident spre diversitate, spre o interpretare <<interesantă>>. Aici timpul (ritmul) se răzbună [...] el *periodizează* neritmicitatea, convulsiile”¹⁷⁸. Monotonia se instalează datorită lipsei perspectivei regizorale în gestionarea discursului și conturarea prea puțin marcată a „pivotalului metric”¹⁷⁹, lipsa de repere proliferând dezasamblarea, dezamorsarea tensională. De cealaltă parte, prea multe acumulări, puncte culminante, jocuri agogice extreme (supraestompări și suprareliefări, sau orice alte excese dinamico-timbrale) vor

¹⁷⁴ Wilhelm Furtvängler, *Pagini de jurnal*, Editura Muzicală București, 1987, p. 52 și urm.

¹⁷⁵ Walter Giesecking, *Așa am devenit pianist*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1967, p. 93

¹⁷⁶ În lucrarea sa *Despre arta pianistică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1960, p. 93

¹⁷⁷ Paranteze ale autorului

¹⁷⁸ Ibidem, p. 38

¹⁷⁹ H.G. Neuhaus, op.cit.p.37

produce efect contrar celui scontat¹⁸⁰. „*Rubare* înseamnă în limba italiană *a fura*: dacă veți fura timp și nu-l veți recupera repede, veți fi niște hoți; dacă însă veți începe prin a accelera tempo, încetinindu-l apoi, rămâneți oameni cinstiți fiindcă ați restabilit armonia și echilibrul”¹⁸¹.

Deseori, din dorința de expresivizare, de orientare pasională a discursului, intervenția personală, un anume exotism al subiectivității, dorința de atragere a atenției și cea de eclatare a publicului dau cale liberă manifestărilor hiperbolizate, cauzatoare de dezechilibru în dialog, exacerbările regizorale, dramatizările subiective, asocierile manieriste¹⁸² degenerând în divergențe de opinie la nivel partenerial, inconsecvențe în dozarea replicii, rezolvări inegale conceptual, erori stilistice și malformații în transmiterea mesajelor sonore.

Denaturarea sensurilor discursive intervine în momentele de exces, fără contrapondere cu perspectivă a elementelor de adaos agogic personal¹⁸³ alternând cu plâsmuiri fanteziste, fără un contur ideatic pregnant, empirisme în conducere, disperate ca intenție față de propunerile partenerului.

„Se vorbește de <<fidelitatea față de partitură>> și în același timp sunt acceptate, ba chiar salutate cu ropote de aplauze cele mai incredibile libertăți”¹⁸⁴.

„Reliefarea denaturată, neașteptată a unor elemente cu o poziționare absolut secundară în contextul discursiv general, tempourile rapide sau rare angajate în imagini de paroxism, toate la un loc reprezintă diagnosticul clar în favoarea adulării cu orice preț a elementelor inovatoare”¹⁸⁵. La mulți soliști încadrați în postura realizărilor impersonale, lipsite de intransigența filtrării sentimentelor etalate prin experiența și viziunea proprie, aceste licențe însumează doar aspecte de imitare a unor modele interpretative consacrate, cu imagini disperate contextual, luate fără o anume strategie, doar din dorința de condimentare a discursului sonor personal. În general șansele de comuniune a celor două planuri (model și realitate) converg către un paralelism afectiv-emoțional, lipsit de tangențe, datorat pe de o parte dezrădăcinării contextuale, pe de altă parte lipsei de maturitate a integrării (implantării) în solul afectiv propriu; de aici și aceste inegalități și denivelări interpretative la imaginea agogică de ansamblu, acele inconsecvențe stilistice și bulversări estetice ale tinerilor interpreți.

„În arta interpretativă sunt foarte multe lucruri <<îngăduite>> și mult mai puține <<interzise>>. De ce cei mai mulți interpreți se ocupă cu precădere de cele din urmă?”¹⁸⁶

¹⁸⁰ La fel ca în cazul unei tratații medicamentoase, la început ajută, mai apoi, printr-o supradozare, intoxică

¹⁸¹ H.G. Neuhaus, op.cit., p.37

¹⁸² Ascunzișuri, trucaje, accesorii artisanale, false „simțăminte” (neconcordanțe în relația mimică-gestică și realitatea scenică sonoră)

¹⁸³ De exemplu lărgirea disproporționată a *rallentando*-urilor, creându-se așa numitele „bărbi” ori comprimarea superficială a unor momente ce se doresc subliniate: puncte culminante, note expresive, momente de *respiro* între două idei muzicale

¹⁸⁴ Wilhelm Furtvängler, op.cit., p.28

¹⁸⁵ Nathan Perelman, op.cit., p.20

¹⁸⁶ Ibidem, p. 60

Dirijorul Fred Goldbeck, într-o analiză de abordare a elementelor de agogică, din perspectiva rubato-ului¹⁸⁷ sugerează chiar traversarea mai lineară a 9/10-imi din ritartando-urile propuse de compozitor, nemaivorbind de răstălmăcirile suplimentare delegate de adaosurile personale. „Introducerea printr-un ritardando vizibil a unei teme secundare ușor recognoscibile, ori alăturarea stringendo-ului unui crescendo (sau sublinierea unui diminuendo cu un ritenuto) nu înseamnă decât a folosi fără scrupule și a potența fără discernământ și pudoare elemente cu efect la public, înseamnă a spune de două ori același lucru, ceea ce în conversație înseamnă proastă comunicare, în societate – comportament necorespunzător iar în muzică temperament stilistic eronat. În toate aceste cazuri e vorba în primul rând de desconsiderarea calităților perceptive ale auditorului. Muzicianul dependent de licențele agogice îmi amintește de acei epistolari care în fiecare frază subliniază câte un cuvânt, adăugând la sfârșit și un semn de exclamare. După evitarea a nouă rubato-uri, al zecelea, la locul cuvenit, va compensa cu prospețime nebănuită și putere de convingere sporită toate evenimentele anterioare”¹⁸⁸.

Implantările dispozițiilor pe terenul spectacolelor agogice jucate în detrimentul unității stilistice pot conduce la evenimente cauzatoare ale unui dialog rigid între parteneri, la imagini de distorsionare interrelaționară chiar la conflicte regizoral-scenice¹⁸⁹.

Proliferarea excesului agogicului în raport cu unitatea în fuziune își găsește corespondența în dezechilibrarea proporțională a ierarhiei semantice, în perturbarea motivației estetice (disproporția echilibrului clasic asociat cu armonia, liniștea interioară, frumosul). Inversările de roluri în echitatea discursivă, suprapunerile unor concepții tematice minore ca și concludență, reliefări și supradimensionări ale unor entități sintactice secundare și neesențiale în economia texturii sonore, cu ridicarea lor la rang de conducere (comenduire) duc la afirmarea unor investiții agogice forțate în detrimentul unor poziționări logice sub aspect melodic, armonic, polifonic, ritmic sau timbral. Unele exerciții sterile de dimensionare frazeologică permit absorbția unor filozofări excesive și a unor false teorii și programe cu scenarii ultrastilizate, ce încearcă să abolească traseul principal prin ruperi de fir discursive și pierderea pulsului în conducere, prin haosul unei detalieri excesive, implicând în același timp eforturi de asamblare ulterioară, și risipe de energie, ce reclamă repetiții multiple și ședințe analitice obositoare ce deturneză fluxul concentrării înspre zone limitrofe ale imaginii sonore.

„Zăbovirea excesivă în jurul unei piese e suspectă [...] spontaneitatea pierie la nivelul superior al compoziției; fie prejudecățile, fie falsa meditație, fie o întârziere în

¹⁸⁷ Fred Goldbeck, *A tökéletes karmester* (Dirijorul perfect), Zeneműkiadó Budapest, 1974, p. 38

¹⁸⁸ Ibidem, p. 38, 39

¹⁸⁹ Acest aspect colateral va fi dezbătut în subcapitolul următor al strategiilor pregătirii scenice (în subcapitolul „caractere dificile”)

procesul facerii omoară opera. Soarele coace bucatele, dar imediat după aceea le usucă”¹⁹⁰.

„Intellectul odată lăsat liber să se arunce cu toată forța asupra detaliului, face să crească tot mai mult complicațiile [...] interpretarea dobândind acea perfecțiune rece, de ordin mecanic care să se adreseze doar ascultătorului cu disponibilități tehnico-intelectuale și nu celui cu disponibilități afective naturale”¹⁹¹.

O supraestimare a ierarhiilor sonore și adularea lor terminată cu ridicarea la un program ce nu mai permite delimitări și poziționări diversificate, face ca importanța egală ce o acordăm fiecărui sunet în parte să anuleze efectul comunicării afective ce s-ar transfera ca acumulare a tensiunii către următoarele entități sonore, pe scurt, prin împănarea cu senzuri latente a fiecărui sunet vom anihila urmările discursive, vom ajunge să nu mai avem nici unul important. O analitică accentuată asupra discursului denaturează legăturile dintre segmentele constitutive, distrage și defocalizează atenția de la linia întregului, fărâmițează, conduce la incomprehensibilitate și anxietate a perspectivei artistice. De aici și atâtea interpretări dezlănate, inconsecvente și lăsate pradă dispoziționalului. Pierderea în detalii încarcă cu balast de informații suplețea arcului discursiv pe care, până să-i simți esența ajungi să te sature de el. Aplatizarea, sub jugul informației se aseamănă cu o barcă încărcată până la refuz care în cele din urmă se scufundă (ori se împotmolește în mâl).

„K.S. Stanislavski ironiza metoda <<clasificării>> prealabile [...] combătând cu sarcasm discuțiile prelungite („filozofiile” – n.n.) care fac ca artiștii să apară pe scenă cu mintea supraîncărcată și sufletul golit”¹⁹².

„De cum avem puțin răgaz să regândim simțămintele noastre, certitudinile primite, însușite mental, ele încep să se fărâmițeze, apărând pe dată și <<cealaltă față>> a problemei vizate, în prim plan, colmatându-ne spontaneitatea”¹⁹³.

Prea multe rețete, explorări analitice, indicații „terapeutice” pot duce la agravarea bolii. Un exces de zel al (auto)explicațiilor, jalonările de introspecție autoimpuse, renunțarea la simplitatea mesagistică în favoarea unor celebrații artificiale, întâmplător la modă în efuziunile auditoriale ale momentului duc la derută atât în imprimarea propriei concepții (când solistul e și pedagog) cât și la plagieri anoste lipsite de filonul viu, reverberant al interpretării flexibile, spontane, recreative.

„Dacă omul descoperă ceva deosebit (o frază, o armonie aparte, etc.), deseori exagerează importanța acordată momentului și gândește că restul aspectelor ori rămân în umbră, ori se grupează mai mult sau mai puțin în jurul acestei probleme. Deseori extragem, îngădăm din interpretare ca parte foarte importantă, ceva ce nu reprezintă decât un element constitutiv secundar. Fanaticii susțin că totul e important într-o interpretare, însă noi știm că e cu neputință de cuprins întregul. De aceea trebuie

¹⁹⁰ Anatol Vieru. *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, București, 1994, p. 125

¹⁹¹ Wilhelm Furtvängler, op.cit., p.29

¹⁹² Cf. Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, Editura Meridiane, București, 1966 p. 21

¹⁹³ Leonard Bernstein, *A muzika öröme* (Bucuria muzicii), Editura Gondolat, Budapesta 1976, p. 39

catalogat ceea ce e mai important, găsit un punct de referință. De exemplu, un foarte valoros violonist se axează doar pe o singură lege a interpretării baroce (ierarhizează aspectul detaliului pe treapta cea mai avansată conceptual – n.n.) aceea ca fiecare sunet să fie scurt. E un adevărat virtuoz, dar de când interpretează în stil baroc, execuția și prestația sa devin de neascultat, deoarece ridică acest aspect deasupra tuturor celorlalte”¹⁹⁴.

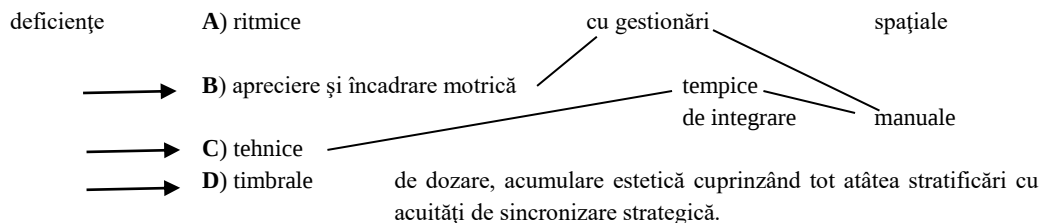
Marasmul detalierii își poate face simțită prezența în cazurile unor inhibiții legate de gradul de dificultate tehnică, sau în inoportunitatea unor sentințe valabile legate de planul afectiv-globalizator, de cuprinderea „muzicală” a problematicei propuse. În aceste cazuri se recurge la substituiri, paranteze, jocuri agogice incerte, inestetice (kitsch-uri interpretative) prin reducerea imaginii de ansamblu la detaliul evolutiv, în care tocmai se poziționează solistul.

„Elevul a cărui atenție se concentrează pe elementele unui pasaj (a se vedea greșelile tehnice, abordări studiate în exces, segmente filtrate printr-o „filozofie” cu totul personală – n.n.) n-o să ajungă niciodată să interpreteze cursiv și cu elan întregul context [...] va fi un spectator în fața complexelor și edificiilor, fără a fi în stare să le integreze într-un tot unitar”¹⁹⁵.

„Ațintindu-și privirea asupra detaliului, muzicienii au devenit din ce în ce mai puțin capabili să sesizeze arcurile mai ample, să țină cont de relația întreg-parte ; e motivul pentru care se cântă [...] mai prost lucrările clasice decât cele mai noi. Simțul clarității și logicii în muzică trebuie exersat”¹⁹⁶.

Lacune interpretative ale solistului acompaniat

Lacunele interpretative ca *hiatusuri* ale unor aptitudini ce țin de eficiența coordonare a limbajului sonor surprind în esență principalele handicapuri ce demobilizează articulația coerentă, garantă a unei imagini unitare la nivel de dialog. În acest sens procesul de inventariere a unor labilități solistice situate în acest plan delimitează:



¹⁹⁴ Nicholaus Harnoncourt, *A beszédzerű zene* (Muzica vorbită), Editio musica Budapest, 1988 p. 100

¹⁹⁵ Paul Michel, *Zenei képesség, zenei készség* (Aptitudine muzicală, dotare muzicală) Zeneműkiadó, Budapest, 1964, p. 77

¹⁹⁶ Wilhelm Furtvängler, op.cit., p.27

În general, prin surprinderea lacunelor interpretative ca proces de inventariere a ipostazelor, solistul este greu de despărțit de afilierile față de tehnicul de care e dependent. La el, tempoul, ritmul, agogica, timbrarea, afectul, temperamentul sunt părtașe ale ideii. de competitivitate, performanță, anvergura sa ca motivație confruntându-se continuu cu o ambivalență a asocierilor.

Astfel, de exemplu, cromatica dinamismului e asociată cu viteza de execuție, supremația agogico-timbrală cu dorința de eclatare spectaculară, radicalizarea unor procedee tempice și anarhii agogice reprezintă reflecția unor imagini narcisiste, de aici și existența unor similitudini și identificări ale ipostazelor, un cvasi-paralelism cu tematica abordată în capitolul care a analizat ipostazele evolutive ale acompaniatorului.

Deficiențe ritmice ale solistului acompaniat

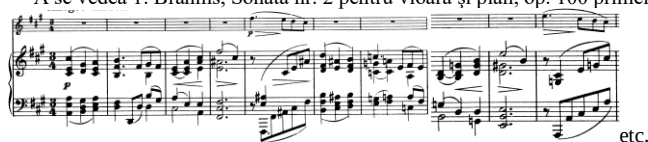
Apar, în special sub incidența unor dereglări în pulsație:

- dizabilități în susținerea unor planuri ostinate

dezagregări motrice, ca rezultatele unor erori de numărare a timpilor prezenți în spațiul discursiv, ceea ce implică numeroasele intrări eronate, precum și iregularități metrice și dilatarea unor imagini ritmice necontrolate ca pulsație.

Valorile de note, bazate pe o numărătoare mecanică, dezaxată contextual prin eliminarea semanticii imaginii sonore, fie pe o pulsație arbitrară, inconsecventă, uneori chiar abandonată, conduc la o distorsionare spațială a elaborării discursive. În urma acestor labilități apar ca efecte directe – *augmentarea* – (distorsiunea adăugită) - valorică¹⁹⁷ și – *contractarea* (distorsiunea comprimată) survenită în urma unor

¹⁹⁷ A se vedea 1. Brahms, Sonata nr. 2 pentru vioară și pian, op. 100 primele măsuri (1-5, respective 6-10)



etc.

– aici pierderea pulsației se datorează asimilării mecanice, nediferențiate a contratimpului, Enescu – Sonata a II-a pentru pian și vioară op. 6, partea I măs. 4-8



– pierderea pulsației de bază survine la contactul cu dubla, tripla sincopare; Brahms – Sonata nr.2, op. 100 (pentru vioară și pian) partea a III-a – tratare;



inconsistențe ale susținerii interioare¹⁹⁸, a unor demobilizări a tensiunii interioare, ori prin neglijarea punctelor culminante, speculară defectuoasă, decentrată a arcurilor frazeologice, prin „înghițirea” unor timpi, cu efect de dezaxare la nivelul unităților prezente în măsură (preponderent în piese de factură afectiv-declamatoare¹⁹⁹ aceste spații stimulând un grad înalt de aleatorism al tratării pulsative, cu efect degenerator la nivelul întregului (libertăți, cezuri nejustificate, anarhie metrică și ritmică a recitativelor, printr-o neglijare, mai ales în episoadele de tranziție a tehnicilor direcționare – de aici și incoerențele în pulsație, cu o dificultate sporită de fuzionare dialogală, deseale „răsturnări” și neconcordanțe la nivel de replică).

Deficiențele ritmice ale solistului acompaniat devin acute în cazul ignorării jaloanelor metro-ritmice oferite de materialul prezent în partitura pianului, la nivel *augmentat* apărând disocieri dispoziționale, temperamentale²⁰⁰, dezordine valorică și evaluare empirică a imaginii frazeologice, la nivel *contractat* agravându-se rigiditatea, ca eveniment aflexibil, nemaleabil la propunerea replicativă, aflat sub incidența presiunilor tehnice, manuale²⁰¹, în general la tot ce nu e bazat pe o motrică pregnantă (părți de tremolo orchestral, acordică dizolvată în spații largi) făcând loc unor concesii ritmice, aproximații cu tentă de superficial.

În multe lucrări axate pe generozitatea liniei melodice, a arcurilor desfășurate pe spații largi ce reclamă o susținere interioară concentrată, solistul, dispunând de libertatea orizonturilor desfășurate în amplitudini de perspectivă, cade de cele mai multe ori în capcana aproximizărilor valorice, a unor „visări” și tulburări ale vigilenței în pulsație, în condițiile unei disocieri de la mularea pe scheletul ritmic, de tip motoric oferit de peisajul acompanistic.

Debusolările în cazul pulsațiilor pornite din incoerențele experimental-cognitive rezultate fie din stăpânirea labilă a unor parametri motorici ai discursivului,

- accelerarea e rezultatul unei numărători mecanice, cu raportare dogmatică la eșafodajul contratempic, fără o perspectivă de cuprindere frazeologică

¹⁹⁸ A se vedea Beethoven, *Concert pentru vioară și orchestră. op. 61*, partea a III-a, trecerea la codă



¹⁹⁹ A se vedea Mendelssohn, *Concert pentru vioară și orchestră*, partea I, tranziție către cadență



²⁰⁰ A se vedea debuturile concertelor de M. Bruch, H. Wieniawski, H. Vieuxtemps, J. Sibelius pentru vioară

²⁰¹ Exemple concrete se derulează în pasajele dificile ale concertelor de vioară de N. Paganini

fie din supralicitările dispoziționale, concură ca însumare la reliefarea unei imagini sonore umbrite de inegalități de angrenaj, cu dizolvări care degenerază nucleul-cadru ritmic. Ex.: J.Sibelius – *Concert pentru vioară și orchestră* în re, Op. 47 – debutul solistului



Inegalitatea pulsației interne privită ca dezechilibru poate produce multe neplăceri datorită permanentei stări de inconfort atât la raportările individuale cât și la cele parteneriale implicând o lipsă de unitate în concepție, greutăți sporite în munca de asamblare. Perpetua clătinare, instabilitate ritmică, menține o stare de tensiune constantă, care ține „în corzi” colaborarea dialogată, obligând protagoniștii la compromisuri incomode, perturbatoare, la inconveniențe în construcția logică, firească a eșafodajului frazeologic, antrenând un veșnic conflict ce duce la epuizare prematură și care sărăcește, uzează avântul, compromis de tentativele sisifice de continuă nevoie de redresare²⁰². Toate aceste consumuri, arderi, bătălii epuizante duc la un tip de concentrare lipsită de perspectivă, axată pe rezolvarea ad-hoc a problemelor ce se ivesc în fiecare moment²⁰³ ajungându-se cu timpul la o dizolvare a apetitului interpretativ și centrarea pe o anumită latură a problemei, cu eliminarea ori neglijarea celorlalte aspecte ale contextului.

Permanentizarea măsurilor de ajustare impuse de imponderabilitatea constanței ritmice converg către o continuă dependență față de modelul dirijoral de conducere²⁰⁴ și precarul echilibrului partenerial, o anxietate metrică. Astfel, deficiențe de pulsare caracteristice își concentrează nucleul într-o insuficientă și inconsecventă tratare a trăsăturii de arcuș (cordari) ori în respirația inadecvată arcurii frazeologice complexe (suflători), pe formule ritmice de tipul:

- contracției - S. Prokofiev, *Concertul nr. 1 pt. vioară*, p. I tema introductivă

²⁰² Cu precădere în cazuri cu discrepante cognitive, ce se înregistrează între parteneri inegali valoric

²⁰³ Nu e indiferent ca efort fizic și psihic deplasarea pe o autostradă sau pe un drum presărat cu pietre, pe care ești nevoit a le ocoli la fiecare pas

²⁰⁴ Reprezentat în acest caz de acompaniator, ca factor pulsatil de bază

Violino

Andantino

Piano

pp

crescendo

V-le

Cl.

pp

F1.

J. S. Bach, *Sonata în sol minor* pt. flaut (oboi) p. II – fraza antecedentă cembalo

Adagio (♩ = 56)

Fl.

Piano

S. Saëns – *Concert nr. 3* pt. vioară în si minor p. I

V.

Andantino

Piano

p

cresc.

f

p

- augmentării reprezentate prin inconstanța valorilor adăugate (legato peste bara de măsură)

G. Enescu – *Sonata pentru vioara și pian*
Op. 6 în fa minor, p.I

J. Ibert – Concert pentru flaut



afișând o stare de *rubato*, continuă, conferită de aproximația rezolvărilor ritmice, a inconstanțelor în pulsare, precum și a crispării și precipitării datorate temerilor inspirate de salturi ori schimbări incomode de arcuș, a alternărilor de registre, a unor indexterități conferite de dificultățile tehnice ivite în discursul sonor²⁰⁵.

Inegalitatea imaginii sonore poate fi rezultanta unor deficiențe ritmice ce se regăsesc în tratarea arbitrară a pauzelor. O respirație neregulată, incoerent controlată actualizează o stare de continuă agitație, vertij și incomprehensibilitate. Nerespectarea unor intervale în acordarea replicii, a articulării cadențiale, acutizează precipitățile discursive, încălecărilor de conversare, dezechilibrând egalitatea comunicării.

„Pauzele – copii vitregi ai familiei ritmice – se scurtează, se neglijează sau se aproximează. Deseori manipulările defectuoase ale acestora (precum și a respirațiilor, cezurilor n.n.) stau în spatele erodărilor ritmice și a dezmembrărilor în sfera dialogului. Lipsa activității fizice în intervalul interludiar trebuie stăpânită cu o vigilență a spiritului, dacă dorim să păstrăm nealterat tiparul ritmic. Tempourile lente ne ispitesc să suprimăm numărătoarea internă a bătăilor, să abandonăm pulsarea, ori să renunțăm la urmărirea vocilor din întregul context în mișcare. În tempouri mai rapide, pauzele scurte înclină spre a se lungi, sunetul următor întârziind deseori”²⁰⁶. De aici și inevitabilele pendulări și atrofieri ritmice.

„Ritmul unei piese muzicale este adesea asemuit [...] cu pulsul unui organism viu. Nu cu oscilațiile unei pendule, nici cu tic-tacul unui ceasornic, sau cu bătaia unui metronom ... ci cu fenomene cum sunt pulsul, respirația, valurile mării, unduirea unui lan de secară”²⁰⁷.

În consecință, putem concluziona asupra elementelor labile ritmic, cu implicații directe în implementarea strategiilor scenice, ca variantă de sincronizare partenerială, desfășurând efortul investigației în următoarele direcții:

1. augmentare – respectiv contracție valorică, luate ca distorsionare a elementelor sintactico-morfologice

²⁰⁵ O formulă de tipul



etc. conține un potențial de licențe ritmice, direcționată atât ca și contracție cât și ca augmentație; contracția – prin ineficienta susținere a legato-ului; augmentația – prin dilatarea legato-ului

²⁰⁶ Gerle Róbert, *A hegedűgyakorlás művészete* (Arta studiului violonistic), Zeneműkiadó, Budapest, 1987, p. 64

²⁰⁷ H.G. Neuhaus, *Despre arta pianistică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1960, p. 36

2. dezorganizări și disensiuni în pulsare, ca inabilități de susținere a consecvențelor metrice și ritmice
3. inegalitatea imaginii dialogate, denivelată de contactul unor entități diverse ca aport cognitiv-experimental
4. inconstanța și empirismul în soluționarea comprehensibilă a articulațiilor desfășurate în timp (pauze, respirații, cezuri)

Deficiențe ale aprecierii și încadrării tempice la solistul acompaniat

- redresări și activări motorice ale tempoului
- probleme de abordare a tempoului just

Aceste deficiențe apar ca efect al unor desincronizări în evaluările tempice, a unor alegeri și propuneri arbitrare insuficient interiorizate și slab raționalizate, cu tente de imaturitate perspectivală, aflate sub incidența dispoziționalului, a insuficienței redări a intenției, a palidei reprezentări de anticipare a discursivului. De aici rezultă și o deficiență de cuprindere a imaginii evolutive în ansamblu, precum și lipsa unor încadrări spațiale de perspectivă, în absența unui rodaj în luarea deciziilor.

Deficiențele de reglare justă a parametrilor pulsativi ce concură la o judicioasă prognoză tempică pot fi alimentate de o slabă reprezentare a imaginilor temperamentale, de o necizelare a acestora, de proliferarea unor abuzuri ale tensiunii interne intercalate ca factori decidenți ai (im)pulsivității, generând direcționări supralicite, respectiv sublicitate în cadrul relațiilor tempice ce atrag după sine dezechilibrări ale dialogului. Carențe de percepere își fac loc și în urma deficiențelor unor captări și sinteze cognitive apărute în urma unor multitudini de abordări în ce privește ajustările tempice, urmare a unor slabe reprezentări de tip analogic, comparativ, (datorate în special lipsei de flexibilitate, intuiție și talent) combinate cu inabilități de asociere. În consecință, acompaniatorul se confruntă cu abordări mecanice, cu caracter de imitație ale solistului, aflat fie sub incidența moderatorilor, fie sub cea a „dresajelor” antecedente, dogmatice.

La rândul ei, lipsa unei culturi stilistice și deciziile luate în direcția unei virtuozități excesive, neconfruntate cu imaginea auditivă contextuală, pot deveni factori ai bulversării comprehensivului, incoerență dată și de agitația și precipitarea rezultată din deficiențe tehnico-motorii.

Există, în aria deficitarului, două modele direcționare cu efect direct asupra abordării tempice A) *de supralicitare* și B) *de sublicitare* primele însumând precipitări ale elaborării, exteriorizate prin agitație pulsativă continuă, încălecări motivice și conglomerări cu deficit respirator, îngrămădiri tematice, urmate de distorsiuni cadențiale (încheieri nefirești datorate unor dezechilibre compresive) precipitări dispoziționale și în general o hipertrofiere discursivă la nivel arhitectonic.

Tempourile, cu propuneri de supraevaluare reprezintă, „timpuri personali, fără motivație muzicală”²⁰⁸.

De exemplu, „într-o melodie amplă și lentă ... diviziunile metrice mai mici (spre pildă optimele sau șaisprezecimile pe fundalul general de pătrimi sau doimi) sunt cântate pe neașteptate ceva mai repede decât restul”²⁰⁹. Aceste precipitări (încălecări și grăbiri discursive) pe lângă pericolul pierderii identității stilistice a lucrării interpretate nemaivorbind de fenomenele de dezechilibrare a dialogului și de spectru unitar, concură la dizolvarea clarității enunțului, la comprimarea vocilor, la gâtuiuri (sufocări) și agresivități ale expresiei (prin incontol al articulației și tușeului, greșeli de frazare combinate cu respirații insuficiente, toate acestea ducând la desincronizări camerale, la supradozări agogice, la sunete plesnite, lovite, defectuos articulate, la dezagregarea concepției stilistice prin deformarea mesajelor și caracterelor, la încheieri precipitate, cezuri neconvingătoare, intervenții pripite, cu raționament precar, greșeli de construcție interioară și inconsistență afectiv-emoțională²¹⁰.

„Un tempo prea rapid duce la neglijarea articulației originale [...] când cele mai repezi note (de obicei un Allegro maestoso – ceea ce înseamnă solemn, nu repede, sunt alcătuite din trezecișidouă doimi, iar începutul lucrării pornește printr-o pulsație ce ne îndeamnă de a lua drept unitate de măsură pătrimea – n.n.) – este uimitor cât de mulți pianiști – laici – dar în special concertanți (ori soliști „entuziaști”, plini de „avânt”-n.n.) se precipită la asemenea părți sau cel puțin încep prea repede”²¹¹.

„Unii interpreți se folosesc de tempo asemenea mecanicului de locomotivă. La începutul lucrării treptat iau tempo, spre sfârșit oprindu-se într-un lung pufăit”²¹².

Al doilea model de apreciere a tempoului (B., de sublimitate) își conturează imaginea în fenomenul stăgării pulsative a dezasamblărilor componentelor metrice prezente ca factori metronomici în economia lucrării. De aici și acele dese „trageri de tempo”, demobilizări de ostinato-motricitate traduse prin inconsistența cuprinderii și asocierii, a integrării judicioase în context a elementelor constitutive ale întregului, unitarului. Aceste dezintegrări segmentate la nivelul cuprinderii perspectivele, precum și inerția pulsației ca efect al unor dizabilități temperamentale decentrează axa de derulare firească a discursului făcându-l dificil de urmărit. Voalarea și prudența tensională și de susținere agogico-motorică, dependența față de unele repere ale detaliului pot duce în direcția unor incomprehențiuni ale percepțiilor metrice și ritmice, chiar la dizolvări și erodări ale unor sensuri dorite de compozitor. Unitatea de tempo eronată, consecință a insuficienței pregătiri mentale a imaginii în perspectivă, cu deficiențe de cuprindere a unor latențe în variația (bruscă) valorică duce la acea stare

²⁰⁸ Arta Florescu în dialog cu Iosif Sava – *Contrapunct liric*, Editura Muzicală București, 1987, p. 38

²⁰⁹ H.G. Neuhaus, op.cit., p. 51

²¹⁰ Câte interpretări tributare ideii de „temă-galop” nu am avut ocazia să ascultăm cu un sentiment de frustrare interioară, prin neperceperea unor povestiri meditative, intime?! E ca și cum am spune o poveste de seară copilului, la culcare, repede, fără virgule și intonație, alert, parcă am vrea să scăpăm cât mai repede de această obligație

²¹¹ Walter Georgii, *Îndrumări pentru pianiști*, traducere din limba germană, după Editura Atlantis, 1954, Biblioteca Academiei de Muzică Cluj-Napoca, p. 2

²¹² Nathan Perelman, op.cit., p. 82

de trăgăneală-lânzeală monocromă și monotonă, cu răririi nejustificate în părți cu o scriitură degajată, cantilene și segmente meditative ce face să devină neinspirat întregul flux sonor. Această deficiență „hipotensivă” își are rădăcinile atât în insuficienta motivație afectivă și inconfort de pulsare (datorată deseori unor insuficiențe în dotarea muzicală personală – a se vedea lipsa talentului) cât și în ancorarea punctuală la spiritul și evenimentul imediat, cu suprimarea concentrării globalizatoare a fenomenului sonor în desfășurare.

Un protagonist „moale”, depersonalizat își va proiecta propria imagine temperamentală în tempoul propus, de obicei sub limita adecvată, opusul acestuia, reprezentat prin prestații colerice, impulsive inoculând în evenimentul discursiv forțarea unor imagini tempice care nu își găsesc nici justificarea nici posibilitatea de încadrare într-o frazare echilibrată, logică, denaturată de lipsa unui spațiu confortabil de manifestare-derulare, de aici și concluzionările neclare, urmate de sacrificarea unor valori semantice.

Ajustarea tempică impune în același timp și o soluționare a evenimentului cu efect de pendulare derulat între polii obiectivității – cu centrare înspre aspectul metronomic, ca mecanism de reglare venit din exterior – și cei ai subiectivității – dependenți de pulsul organic controlat din interior²¹³.

Problema stabilirii tempoului just al unei lucrări reprezintă în general și un act de maturizare a gândirii muzicianului-interpret oglindită printr-o parafrază care ar putea suna în felul următor: arată-mi ce tempo iei și-ți voi spune ce fel de muzician ești.

Găsirea tempoului just se produce nu prin imitarea a ceea ce fac alții, sau prin conformarea mecanică la indicațiile metronomului, ci în procesul identificării cu esența spirituală a muzicii.

„Încearcă să stabilească în abstract tempoul unei piese doar cei ce nu s-au impregnat de acea muzică, nu i-au pătruns conținutul. Cum se explică faptul că vechii maeștri, fie că nu indicau tempoul (Bach) fie îl menționau (Haydn, Mozart) la un mod extrem de general (allegro, andante, adagio) susceptibil de multiple tălmăciri? Ei contau pe identificarea interpretului cu firul gândirii compozitorului, această identificare îndrumându-l de la sine spre tempoul just”²¹⁴.

Alegerea strategiilor de abordare a derulărilor tempice adecvate includ gradul de experiență scenică, intuiție și talent regizoral, ca elemente dirijorale venite din sfera acompaniatoare. Managementul anticipării, al evaluării posibilelor impacturi în cazul unor diversități accentuate ale structurii discursive prin inventarierea apriorică a libertăților agogice și calcularea marjei de comprehensibilitate care să permită instaurarea unui confort al elaborării, cu precădere în segmentele ce conțin conglomerări valorice ori prestații ritmice excepționale, trebuie activat în așa fel încât

²¹³ Am surprins în acest sens, la deficiențele ritmice ale solistului, punctul de vedere al profesorului H.G. Neuhaus

²¹⁴ George Bălan, *Sensurile muzicii*, Editura Tineretului, 1964, p. 229

contractiile din zonele de virtuositate să nu umbrească firescul expresiei degajate. Într-un cuvânt, așa cum afirma J.J. Quantz, tempoul decurge din caracterul piesei, iar dacă ar fi să-l ascultăm pe Ch. W. Gluck „doar un pic mai repede sau un pic mai lent și totul e compromis”²¹⁵. „La fel se întâmplă în toate artele – în pictură un pic mai deschis, un pic mai sus sau mai jos, mai la stânga, mai la dreapta; în arta dramatică: o intonație un pic mai slabă sau un pic mai tare, emisă un pic mai devreme, un pic mai târziu ... și lucrarea nu e capabilă să impresioneze”²¹⁶.

„Tempoul nu e decât o componentă a muzicii, care capătă valoare numai în relație cu celelalte componente. Poți fi plictisitor cântând într-un tempo alert, tot așa cum unele filme lente se contemplă de minune, pe când la altele <<dinamice>> mori de plictiseală [...]. Se observă la unii interpreți tendințe de a grăbi, doar din frica de a nu plictisi pe auditori; ei nu au cu ce umple un tempo mai lent”²¹⁷. Pianistul Sviatoslav Richter constata că tempourile prea repezi și greșite fac muzica de-a dreptul plictisitoare. Șerban Soreanu propune „un tempo adecvat rostirii clare a tuturor sunetelor – un tempo matrice”²¹⁸.

În majoritatea cazurilor responsabilitatea acestui model tempic revine acompaniatorului, acesta fiind obligat să-și asume gama totală a strategiilor de ajustare în cazul unor tempouri eronate propuse de individualitatea solistică. Un tempo rău ales, fluctuant în funcție de evenimentele discursive în derulare poate strica munca însumată în repetițiile antescenice, de aceea rolul moderator, adaptat la perspectiva ansamblului este pe măsura tactului acompaniatorului. Cel versat, cu experiență va impune, cel novice va „indispune”.

„Există dirijori și pianiști (corepetitori, soliști acompaniați – n.n.) cărora le vine greu să stabilească corect, chiar de la început, tempoul de bază al compoziției. Un tempo inițial confuz sau eronat își pune uneori pecetea pe întreaga bucată [...]. Înainte de a se începe, e bine să se compare în gând, tempoul inițial cu un pasaj oarecare din dezvoltarea ulterioară a compoziției”²¹⁹.

O altă categorie a soliștilor acompaniați sunt cei împovărați cu o obiectivitate rigidă, dogmatică la contactul cu indicațiile tempice, cei care nu oferă propuneri diferențiate în cadrul unor constanțe pulsative. Chiar și în mișcări uniforme, de genul *perpetuum mobile* se intercalează imperceptibile accelerări și rețineri, unele inflexiuni cu mici impulsuri direcționare. „Slugărnicia față de un tempo dat, este inumană: aduce spasme în curgerea muzicii, reduce liricul, desfigurează și sărăcește muzica de înțelesurile pe care le-ar putea transmite publicului”²²⁰. Există un instinct al mobilității tempoului și dinamicii, care distinge o execuție vie, izvorâtă din pătrunderea textului,

²¹⁵ După George Bălan, *Sensurile muzicii*, Editura Tineretului, 1964, p. 221

²¹⁶ G.M. Kogan, *La porțile măiestriei*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1963, p. 39 și urm.

²¹⁷ Anatol Vieru, *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, București, 1994, p. 285

²¹⁸ Șerban Soreanu, în *Johannes Brahms, Muzica de cameră cu pian*, Editura Muzicală a U.C.M.R., București, 1990, p. 70

²¹⁹ H.G. Neuhaus, op.cit., p. 47

²²⁰ Gerald Moore, *Túl hangos vagyok?* (Acompaniez prea tare?), Zeneműkiadó, Budapest, 1962, p. 240

de alta mecanică, servilă, fără relief și contururi semantice. Astfel, „un anumit tempo sau nuanță de mișcare (ritartando, accelerando) pot avea – legat de condiții psiho-fizice subiective ale executantului – valori metronomice foarte variate”²²¹.

„Tempoul unei execuții e dat de respirația pe fraze. Unii au respirații mai lungi, alții mai scurte”²²².

Deficiența acestor interpreți, absolutiști, fideli indicațiilor prescrise constau în incapacitatea de a conferi o imagine spiritualizată care să aducă o echilibrare a peisajului metric, lipsa unei tematizări și psihologizări (în sens dramaturgic) a discursivului creând o gestică interpretativă aridă, depersonalizată. De aici decurg și acele demobilizări de conturare a unui tempo constant la contactul cu evenimentele ritmice contrastante, cu efect de șoc reflexiv, cronologiile fluctuante fiind urmarea acelor erori analogice, de asociere, care nu au fost conștientizate în faza de debut a abordării motrice. Inadaptarea contextuală în cazul unor acumulări valorice și a unor încărcări de scriitură survenite pe parcursul discursului sonor face ca, dezechilibrul datorat unor congestionări și crispări de constanță motrică să sufere altercații de compromis, cu repercusiuni asupra acurateții stilistice și a unității și disciplinei de pulsare. Astfel, superficialul abordării tempoului-matrice, prin arbitrarul deciziei, fără a ține cont de respirația dramaturgică interioară și de reacția partenerului ca propunere de dialog va îndrepta interpretarea către o imagine cu evidente carențe scenografice și arhitecturale.

Așa cum observa George Bălan²²³ „dacă nu descoperă mișcarea adecvată spiritului piesei, interpretul poate denatura caracterul acesteia” [...] Pentru a interpreta lucid, a da o imagine fidelă operei, înseamnă ... a da mișcării un curs, un debit care să corespundă ritmului psihologic interior al muzicii [...]. Departe de a fi un dat matematic, rigid și invariabil, tempoul este nemijlocit, intim legat de trăirea interpretativă a piesei”²²⁴.

Această debusolare în orientarea tempică reprezintă și una din prioritățile precum și probitatea maturizării strategice a valențelor dirijorale propuse de acompaniator, o provocare continuă de a implementa noi soluții în vederea redresărilor dialogurilor ulterioare.

Deficiențe tehnice ale solistului acompaniat

Această latură a inegalităților cognitive oglindită ca un impuls cantitativ în detrimentul evaluării calitative a imaginii de dialog interpretativ, concluzionează o reflectare a insuficienței realității de investigare a fondului reflexiv al solistului în

²²¹ Alfred Mendelssohn, *Agogica – trăsătura de unire între interpretarea și creația muzicală*, Revista Muzica, 1965/1, p. 22 și urm.

²²² G. Moore, op.cit., p. 207

²²³ În lucrarea sa *Sensurile muzicii*, Editura Tineretului 1964, p. 227, 228

²²⁴ A se vedea și relatarea repetiției concertului de vioară de Brahms sub bagheta compozitorului și cu colaborarea violonistului Fritz Kreisler. Acesta din urmă povestește că la una din repetiții, Brahms a dirijat cu o viteză amețitoare, incomparabil mai repede decât de obicei, ceea ce l-a făcut pe Kreisler să se oprească și să protesteze. Brahms i-a replicat însă: „Și de ce nu, dragul meu! Astăzi pulsul îmi bate mai repede ca de obicei” - în G. Bălan, op.cit., p.228

The diagram illustrates the relationship between two approaches to music: **VIRTUOZ** (Virtuosism) and **AFECTIV** (Affectivity).

- VIRTUOZ** is characterized by "impunerea unui stil de abordare impulsivă" (imposition of an impulsive approach style). It leads to "un plan preponderent dramatic" (a predominantly dramatic plan), which includes:
 - prevalează diversitatea ca și act de exteriorizare – dispersarea
 - abordarea improvizatorie de sorginte competitivă – empirică, dinamică exterioară
 - o viziune prioritară asupra cantitativului
 - cu acumulări repertoriale
 - cu travaliu de asalt
 - linii generalizatoare de abordare cu schițări și contururi interpretative luate „din mers”, prevalând varietatea, volumul, adaptarea repertorială la particularitățile solistice
- AFECTIV** is characterized by "orientare reflexivă" (reflective orientation). It leads to "un plan epic" (an epic plan), which includes:
 - prevalează unitatea ca mod de reflexie interioară - concentrarea
 - direcționarea către o abordare spiritualizată, imagistică, dinamică interioară
 - o viziune prioritară asupra calitativului
 - cu elemente de cizelare și finisare a detaliului
 - cu travaliu de fixare, de decodare
 - etapizări ierarhice cu modalitate de cuprindere repertorială – direcționare didactică – adaptarea solistului la semantica repertoriului

Central concepts and relationships:

- "susține:" (supports) points from the virtuosist plan to the affective plan.
- "de aici rezultă bifurcarea:" (from here results the bifurcation:) points from both plans towards the bottom outcomes.
- Bottom left outcome: "tehnic, fără suport expresiv" (technical, without expressive support).
- Bottom right outcome: "expresiv, fără suport tehnic" (expressive, without technical support).
- A final note at the bottom states: "consecință a unor labilități de autogestionare." (consequence of some self-management instabilities).

În general, solistul e greu de disociat de afiliațiile sale cu o tehnică de alură concertistică inserată ca un *modus vivendi* prin însăși angajarea sa cu profil competitiv și o stare monocromă în sfera evaluărilor dialogate.

„Dacă toți ar vrea să devină vioara întâi, nu s-ar mai putea forma o orchestră”²²⁵.

Limbajul lor manual²²⁶ se conturează ca o expunere a unor viziuni egocentrice, performante, fără sustenabilitatea participării unor motivații afectiv compensatorii înțelese ca o sinteză fuzională.

Descoperim astfel o gamă largă de similitudini între opțiunile de abordare și de rezolvare a evenimentelor scenice și în conturarea strategiilor modelatoare ale acompaniatorului debutant și cele ale solistului deviat din traseul dialogului. Ceea ce-i unește pe acești protagoniști implementați într-o concentrare către alura unor individualități solistice, se regăsește în contemplarea unei manualități absolute acutizate prin dezinteres față de compromis, legiferarea unei inertiі de comunicare la nivel partenerial prin inflexibilitate în evaluarea ierarhiilor replicative. De asemenea se constată lipsa efortului anticipării, oglindit în insuficiența reperelor unor coduri semantice comune, grevate pe fondul unor superficialități stilistice (organizări ornamentale defectuoase și inconsecvente, tematisme aleatorice, frazări arbitrare, agogică a dispoziției de moment, fără numitor regizoral comun). Lipsa toleranței (ca factor de absolutizare a conceptului tehnic) se răsfrânge în distorsiunile (digresiunile) tempice a unor sentințe motorice nesustenabile ca fond de achiziție a replicii (aici intră interpretările diferite ale unor tempouri grefate și pe dispoziții tehnice de multe ori neconcordante cu nivelul partenerului scenic). Deficiențele tehnice astfel rezultate pot deveni factor de încordare în repetiția-scenică între protagoniștii demersului interpretativ, culpabilizările reprezentând autocompensările de reglaj derivate din inconsistența unor experiențe scenice adecvate.²²⁷

Discrepanța imaginii gestice la impactul cu rezultanta peisajului sonor amplifică denivelarea dintre spațiul interior spiritualizat și digresiunea exteriorizată, de adulare a unor efecte cu slabe reprezentări motivațional-afective, generatoare ale unui egocentrism pierdut în detalii de perspicacitate manuală.

„Comportamentul dezinvolt, uneori chiar impertinența, fără acoperire sonoră trezește entuziasme facile [...]. Fă-te că mângâi clapele sau vioara și atunci se va spune că <<trăiești>> mai intens. Dirijează pe dinafară fără a cunoaște neapărat partitura pe dinăuntru și atunci partida e aproape câștigată. Simulează chinul când legi două sunete și atunci se va spune că <<participi>> - aruncă-ți mâinile jumătate de metru deasupra instrumentului și vei avea <<temperament>>”²²⁸.

„Nu e necesar să înțelegim flacăra virtuozității la orice înnegrire apărută în partitură”²²⁹, incipiența decorului strategic putând a fi eliminată prin intenția sonoră dirijată afectiv pentru a nu se raporta și a deveni dependentă la relația cu exteriorul, cu

²²⁵ Robert Schumann, *Din cronicile Davidienilor*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1972, p. 231

²²⁶ Ne referim la cel al soliștilor cu tente de absolutizare, monopolizare a ierarhiilor în sfera dialogului

²²⁷ De câte ori nu întâlnim transferuri de responsabilitate asupra partenerului de genul „din cauza acompaniatorului n-am putut cânta ca lumea”!

²²⁸ Anatol Vieru, *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească 1994, p. 289

²²⁹ Nathan Perelman, op.cit., p. 17

efecte de extrovertire, de dispersare către auditor, în sensul „instrumentării unor gesturi”²³⁰ și de absolutizare monocromă a unor imagini prestidigitative. „Atracția pe care o exercită virtuosul asupra publicului pare destul de asemănătoare aceleia care atrage publicul către jocurile de circ”²³¹.

Aria de acoperire a influențelor deficiențelor tehnice solistice înglobează trei aspecte definitorii în ceea ce privește modul de manifestare și consecințele interpretative rezultate:

- a) suportul opțional, transpus în centrarea către latura de exteriorizare a evenimentelor discursive prin angajarea motivațională, punctuală în spațiul virtuoșității tratat ca element de sine stătător, fără interdependențe, tradus ca limbaj al vitezei *de execuție*.
- b) egocentrismul manual, adus în paralel cu o simbioză a elementelor de supremație (hegemonie) a aptitudinilor tehnice personale, unilateralizate în direcția unor concentrări de *perspicacitate*.

Efortul de susținere a ștachetei de abordare a (a)cumulărilor și transfigurarea acesteia pe coordonatele (a)saltului cantitativ evolutiv al *competitivității*.

Primul aspect (a) surprinde latura de impunere a acceptului de virtuoșitate ca angajament al concepției interpretative, în timp ce al doilea fenomen (b) relaționează imaginea sonoră cu o direcționare unilaterală spre închiderea unor supape ce ar permite întrepătrunderea unor varietăți opționale în rezolvarea tematicilor discursive și implicit ducând la diriguirea spre un creuzet al procedurilor ce implementează abilitățile tehnice ca unic instrument de reglaj. Al treilea moment (c) reprezintă factorul catalizator și consecința reprimărilor unor multilateralități de abordare și impunerea stratagemelor de supralicitare ca un *modus vivendi* al regizărilor de perspectivă în impunerea etapelor de construire a cantităților energetice transformate în efort competitiv propunând reprezentări de abordare a unor modalități cognitive lipsite de spectrul intuițiilor globalizatoare, de fapt un conglomerat unidirecționat fără afiliații interrelaționale.

a) *Virtuoșitatea - ca efort direcționat al abordării discursive deficitare – tendințe și evaluări conceptuale*

Motto:

„Virtuoșitatea prea mare la un tânăr poet
sau un artist nu e niciodată de bun augur [...]

Stelele din zori se văd de altfel cu atât mai precis
cu cât se anunță secetă mai mare” (Lucian Blaga)²³².

²³⁰ Claude Debussy, *Domnul Croche, antidiletant*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., 1965, P. 104

²³¹ Ibidem, p. 44 și urm.

²³² În *Elanul insulei- aforisme și însemnări*, Editura Dacia Cluj-Napca, 1977, p. 87

Virtuozitatea definită ca un scop în atingerea unor opțiuni – idealuri de percutare și concentrare a individualității în actul de creație presupune o bipolaritate, pe de o parte - a) prin angajarea în procesul general de comprimare a evenimentelor spațio-temporale grevate pe fondul unor accelerări globale, obiective, cu efecte penetrante mult reduse la contactul cu subiectivul, pe de altă parte - b) prin cvasi-renunțări la unele acte colaterale ale exprimării și suprimări ale unor variante complementare proprii limbajului interpretativ.

În cadrul primului context, în cazul solistului „virtuoz” durata de „intimitate” cu lucrarea studiată și prezentată auditorului se scurtează considerabil datorită defocalizării în organizare, a dispersiilor strategiilor de construire a activității legate de planul interpretativ și a „bombardamentelor informaționale”²³³ la care e supus atât emițătorul (solistul) cât și receptorul (publicul). În acest fel, virtuozitatea în sine propune modele spectaculare, exteriorizate atât gestico-mimic cât și psiho-afectiv, îndrumă miniaturalul către monumental, cameralul către simfonism ca modalitate de exprimare, intimitatea către declamare, introspecția către expansivitate de multe ori conducând chiar la alterarea categoriilor estetice de bază (prin angrenarea, pendularea grotescului înspre absurd, a comicului către ridicol realizate prin exacerbarile prestidigitative).

Un aspect al accelerării ca etalon al prestației scenice conferă o lipsă de profunzime tot mai acută (a) propunerilor discursive venite parcă pe bandă rulantă, o valoare neavând timp să se așeze, să se asimileze ca entitate spirituală, fiind presată de următoarea ce vine din spate ca o impunere cvasi-legiferată, ca un model echivoc.

„Viteza – scrie Francastel, criticul de artă francez – a devenit ceva la care nimeni n-a visat vreodată, iar mișcarea continuă, o experiență personală a fiecăruia. Arta reflectă această nouă realitate [...] În domeniul artei ... înaintăm cu pași mari către impermanență. Relațiile omului cu imaginile simbolice devin din ce în ce mai temporare”²³⁴.

Alergarea după efecte spectaculoase, și declamații sonore cu rol de epatare – duce la mărirea tempourilor, a trepidațiilor interioare provocând o continuă agitație și tensiune. Prin forțarea continuă a echilibrului cameral se girează o estetică a urâtului prezentă prin actele de precipitare nedirecționată a frazării, prin dezechilibrul pulsației, prin superficializarea mesajului și obturarea clarităților formal-imagistice, cu implicații de desincronizare–blocare la nivel de dialog, prin dimensionarea cantității sonore în detrimentul calității execuției. Asistăm la o detașare tot mai accentuată în contextul abordării față de potența meditației, de citire printre rânduri, cu insuficiență a transpunerii spirituale de angajare într-un efort afectiv sustenabil²³⁵ ce importă aura consacrată a imaginii interpretative valide²³⁶.

²³³ Alvin Toffler, *Șocul viitorului*, Editura Politică, București, 1973, p. 163

²³⁴ Ibidem, p. 187

²³⁵ Urmărim zilnic pe canalele de televiziune, tineri „blazați”, afișând o falsă degajare atât facial-corporală cât și psihică, arta lor definind doar o execuție precisă, corectă, computerizată prin curățirea tuturor „virusilor” ce ar putea tulbura

„Fără îndoială, lumea se grăbește. Un fel de forță gravitațională, care pe timp ce trece sporește viteza execuțiilor. Tot mai mult particulele unei lucrări muzicale se accelerează, fiind din ce în ce mai zorite de către interpreți. Virtuozitatea înseamnă spectacol”²³⁷.

Virtuozi, adică cei care se definesc ca atare, prin abordarea unor viziuni monocrome din punct de vedere al comunicării imagistice „au o soartă mai grea, deoarece le rămâne prea puțin timp pentru practicarea muzicii în grup, a bucuriei camerale și dialog, prea repede învață bruscarea în interpretare, datul din <<coate>> (bulversarea unor etape evolutive și comprimarea unor trasee cu rol cognitiv – n.n.) solistica pentru ei nu e ca o sărbătoare ci doar un fel de a coexista și de a accede, astfel fiind atinși de mai multe amărăciuni [...] și poate sunt și puțin prea perfecționiști, de aceea nu simt cât de multă euforie le poate oferi muzica”²³⁸.

Solistul virtuoz autodeclarat e permanent conștient de faptul că evaluarea sa solistică se realizează în funcție de amplitudinea evenimentelor prestigiatice și ale exhibițiilor de comportament (gestico-scenice) propuse. Autoetalarea lipsită de subordonare, compromisul artistic făcut în scopul epatării publicului, servilismul facil în slujba unor *trend*-uri și concepte minore, constituie o mascare a unor superficialități ce țin de lipsa unor temeinicii de aprofundare a mesajului și imaginației.

„În ziua de azi pianistii (soliștii – n.n) fenomenali s-au răspândit în așa măsură, încât simt tot mai acut lipsa celor buni”²³⁹ „A fi senzațional a devenit o chestiune de conformism”²⁴⁰.

Datorită opțiunilor unilaterale, cu un fond deficitar al acumulărilor spirituale, solistul de tip „virtuoz” se singularizează, se autoexclue de pe scena propusă pentru dialog, își impune o dinamică de acțiune ce reprimă contactul comunicațional. „Nu face deloc un secret din faptul că nu practică în viața de zi cu zi muzica de cameră (trio, sonata). Corespondența colaborării cu el e egală cu îmbinarea propriei tale solitudini cu a lui. Repetiția cu el e superficială. La concert se va comporta oricum cu totul în alt fel”²⁴¹, nefiind interesat în urmărirea fuziunii, a reciprocității replicii, a întrepătrunderilor tematice și a completărilor organice, ci doar de „studiarea repertoriului de pe poziție <<solistică>> și nu ca viitor muzician de ansamblu”²⁴².

Nu vom insista asupra problematicei elementelor de virtuozitate trecute prin filtrul transfigurărilor psihice și artistice, aspect larg dezbătut în cărțile de specialitate

mersul discursului propus. Eludarea „bacteriilor” duce la slăbirea „imunității”(a puterii de receptare a rezistenței) ori știm că există „bacterii” (antiviruși) fără de care organismul nu poate viețui

²³⁶ Și nu discrepante ale imaginii gestice la impactul cu realitatea sonoră

²³⁷ Liviu Dăncănu, *Eseuri implozive*, Editura Muzicală București, 1998, p. 45

²³⁸ Péter Pongrácz (oboist) – interviu acordat în *Feuer Mária-50 muzikus műhelyében* (În atelierul a 50 de muzicieni), Zeneműkiadó, Budapest, 1976, p. 125

²³⁹ Nathan Perelman, *Zongoróra* (Ora de pian), Zeneműkiadó Budapest, 1983, p.34

²⁴⁰ George Bălan, *Mică filozofie a muzicii*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 68

²⁴¹ Fred Goldbeck, *A tökéletes karmester* (Dirijorul perfect), Zeneműkiadó Budapest, 1974, p. 144

²⁴² Constantin Ionescu-Vovu, *Însemnări de partener*, Revista Muzica, 1965/12, p. 35 și urm.

a artei interpretative²⁴³, însă în sprijinul impulsului strategic venit din partea acompaniatorului, acționând ca un moderator-ordonator-catalizator-mizanscenă al labilităților de stabilire a interrelaționărilor etapelor evolutive coroborate cu jocul de supralicitare-impulsionare, de accelerare a ritmurilor ierarhice, vom elabora un tabel sinoptic ce va greva discrepanțele ivite în contextul unei abordări prestidigitative, la contactul cu o execuție de tip cameral în care domină dialogul.

Prestație de abordare unilaterală de tip „virtuoz” („monolog”)

Prestație de abordare perspectivală (proiectivă), de tip „dialog”

- scenariu ilustrativ primar cu acute discrepanțe față de evenimentul spiritualizat	- presupune	- scenariu ilustrativ cu prognoze declarat dialogal-cameral
- replicare ermetizată	-	- comunicare caleidoscopică
- imaginație externă depersonalizată	-	- joc imagistic intern cu disponibilități personalizate (cu identitate)
- ilustrativul, fotograficul, realul	-	- imaginația, picturalul, idealul
- programatism declarat	-	- comunicare semantică
gesturi mai mult declamative decât utile	-	- gestică integrată, de transpunere
- acțiuni ambientale propuse de corpul fizic	-	- strategii aferente zonelor aureolare propuse de corpul eteric
- efort energetic și supralicitare cantitativă	-	- efort mental și dozare calitativă
- exteriorizare	-	- interiorizare
- descoperire	-	- latență
- trivialitate	-	- pertinență
- facilul, pragmatismul	-	- elaborarea, subtilitatea
- divulgarea, impaciența și agitația externă	-	- taina, răbdarea și liniștea internă
- monocromia interpretativă	-	- caleidoscopicul discursiv
- solitudinea comunicării	-	- solidaritatea partenerială
- impactul direct, prin etalare necondiționată, tributar incipiențelor, prin facilitare semantică și cunoașterea fără efort spiritual, neproducerea și nesustenabilitatea unor satisfacții duc la monotonie, mediocritate și depersonalizare în actul interpretativ	-	- semnificația ascunsă primei descoperiri
- analogia cu pictorii de kitsch-uri ce surprind doar fațada, stăruind în inerție	-	- efortul descoperirii unui sens ascuns, munca, aspirația către un ideal, denotă experiență de viață și conferă actului interpretativ o valoare spiritual-estetică superioară, generând satisfacții de tip cathartic
- naște interes auditorial-vizual	-	- analogia cu: cei ce surprind o atitudine cu dinamică creatoare, în desfășurare, ceea ce conferă și valoare lucrării respective
- evocă	-	- produce tulburare senzorială
- contact epidermic	-	- invocă
		- contact spiritual

²⁴³ A se vedea de exemplu V.I. Delson, *Sviatoslav Richter*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1962, P. 47 și urm.

De aici și diversele impacturi emoțional-afective, generate de factura semantică a anumitor lucrări.

Există piese (categorii de soliști) care cântate (ascultate) o dată te plictisesc, pe când altele ascultate ani la rând te incită. De cele mai multe ori piesele (interpreții) de virtuozitate pură te lasă rece sufletește (a se vedea fenomenul șlagărelor la modă) faustianismul cotidian fiind rezultatul anihilării imaginii de perspectivă, subordonată opționalităților de tranziție.

b) Tehnica individuală surprinsă ca deficiență în definirea actului interpretativ de sorginte egocentrică

Motto:

„O virtuozitate supremă care nu ne îngăduie
să mai întrezărim nici o virtualitate – supără”

(Lucian Blaga)²⁴⁴

Implementarea tehnicii individuale solistice ca pretext de camuflare a unor deficiențe cu latențe de sustenabilitate semnalate în contextul discursiv ține de stadiul etapelor de tip incipientă al regiei artistice. Astfel, egocentrismul manual îmbinat cu cel al concepției aduse cu sine de solist prin intermediul tehnicii personale, dă o siguranță morganatică, de cele mai multe ori derutantă, ce prezintă prin probele evolutive dificile, gândite în limbaj și strategie scenică, o incubare de natură experimental-modelatoare. Tipul abordării de sorginte egocentric-inițiativă, cu amprente de virtuozitate intrinsecă, presupune un colaj de interferențe temperamental-gesticulare ce îmbină o sensibilitate sporită, marcate de acte inhibitorii debutante ca strategie scenică, cu impetuositatea motivației și voinței corespondente unor anumite categorii de vârstă și aspirații (modestia autoimpusă datorată unor incipiențe cognitive – cu abordarea unor dorințe pătimașe de autoafirmare). Acest antagonism perpetuu, prezent ca stare de abordare strategică a planurilor interpretative face posibilă acea pendulare a echilibrului ca sentință ce stă la baza abordării scenariului discursiv. De aici și opțiunea către unilateralizarea metodelor ce urmează a fi aplicate concomitent cu tonusul evolutiv, de obicei, în etapele de debut solistic doleanțele îndreptându-se către soluția cea mai la îndemână, cea mai facilă, aceea a înzestrării cu pluripotențe a tehnicii individuale.

„Dinamica personală își găsește rar calea de afirmare sub imboldul tinereții, ea necesitând a fi filtrată prin ani lungi de investigații”²⁴⁵. E nevoie în acest sens de o sedimentare tempică în reevaluarea procedeelelor de abordare, menite a stabili echilibrul spiritual ce conferă finalitatea adecvată demersului în alegerea repertoriului.

²⁴⁴ În *Elanul insulei- aforisme și însemnări*, Editura Dacia Cluj-Napoca, 1977, p. 151

²⁴⁵ Bruno Walter, *Téma variációkkal* (Temă cu variațiuni), Zeneműkiadó, Budapest, 1966, p. 117

Tehnica reprezintă „doar abecedarul, dicționarul gestului scenic și faptul că e greu să stăpânești o tehnică perfectă, infailibilă, a condus pe căi greșite o sumedenie de muzicieni”²⁴⁶.

„Dacă tinerii interpreți ar fi mai puțin asaltați cu exerciții de degete și mai mult cu exemple de muncă spirituală, ar face față cu mult mai bine la întâlnirea cu dilemele vieții scenice”²⁴⁷.

„Mă uit – ca profesor – de ani și ani la toți tinerii care-și reclamă accesul la cariera de muzicieni. Aproape nici unul care să pornească la drum cu gândul de a sluji cât mai mult din umbră Muzica și interesele ei majore. Fiecare începe prin a se visa pe culmi de slavă [...] Fiecare se ia în considerație în primul rând pe sine, căci fiecare vede muzica doar ca emanație a strădaniilor lui personale...”²⁴⁸

Un solist centrat „tehnic”, cu deficiențe de concepție izvorâte din receptări cognitive labile, mai puțin înzestrat sufletește și cu o mai palidă înțelegere a profunzimilor va genera mereu momente de labilitate (instabilitate) interpretativă, prin discrepanța dintre susținerea *con brio* a unei agilități tehnice așa-zis atotcuprinzătoare și o ariditate, un convenționalism, prin reprimarea sustenabilității momentelor de largă expresivitate.

Disconfortul vizual și auditiv (și cel spiritual) se va mări cu cât o lucrare este mai bogat reprezentată de bivalența acestor elemente. „Tehnicul” fără suport expresiv-afectiv oglindește „reprezentantul tipic al celor mai noi generații – cu o tehnică perfectă, o ritmică de oțel, dar zgârcit în expresie, congelat, uneori uscat [...], o interpretare curată, aseptică, mai mult instructivă decât una care să ferească pe ascultător”²⁴⁹.

În general „alergătorii”²⁵⁰ acționează sub imboldul orgoliului personal, care însă nederiguit corespunzător, mutilează autocontrolul, dând mână liberă cunoscutelor excese spectaculare, cu priză la public.

„De câte ori, în momente critice, tehnica nu o ia înaintea inspirației, mâna nu întrece gândirea [...] <<Mâinile dibace - subliniază Basset - îmi reamintesc de opinia lui Anaxagora care materializa înțelepciunea omnenească în mâini, deși oamenii nu sunt înțelepți pentru că au mâini, ci mai curând ei le au pentru că trebuie să fie înțelepți, ca să execute ceea ce le dictează arta și gândirea>>”²⁵¹.

Astfel, în urma neconcordanțelor dintre percepțiile senzoriale și traseul diriguitor al intelectului apar acele încrengături generatoare de efecte secundare ce oferă un sol fertil iradierilor egocentrice.

²⁴⁶ Thomas Russel, *Filharmonia*, Zeneműkiadó, Budapest, 1961, p. 107

²⁴⁷ Ibidem, p. 109

²⁴⁸ George Bălan, *Mică filozofie a muzicii*, Editura Eminescu, 1975, p. 135

²⁴⁹ Gina Solomon, *Revista Muzica* 8/1972, p. 17 (cronica de concert)

²⁵⁰ Definirea de către Walter Georgii a categoriei solistice cu veleități sportive în domeniul adaptării vitezei la jocul spectacular menit a satisface gusturile unui auditoriu specializat în receptarea unor asemenea performanțe (în *Îndrumări pentru pianiști*, Editura Atlantis 1954, traducere din limba germană, Biblioteca Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca, p.2

²⁵¹ Marc Pincherle, *Lumea virtuozilor*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1968, p. 24

Aceste supremații ale eului își pun amprenta asupra imaginii discursive la cele mai diverse niveluri, pornind de la efecte de neglijare a articulației de bază și superficialitate în tratarea arhitecturii lucrării, în sensul abandonării legităților frazeologice, a igienei sintactice din interiorul structurilor formale, ajungându-se la devalorizări ale concepției estetice, prin legiferarea aspectelor de forțare-comprimare-crispare, reprezentate prin bruscări, plesnituri, inconsecvențe de tușeu, sunet necontrolat, instabilitate agogică și mecanism ineficient de formare a imaginii sonore, totul generat de viteza de execuție insuficient transfigurată ierarhiilor reale.

Episoadele cadențiale, comprimările concluzive, denaturările legităților valorice în sensul aproximărilor duratelor obiective (de obicei, condensate, îngrămădite, înghițite, atrofiate), disproporțiile metrice și inconstanțele în pulsare, dereglările respiratorii și a cezurilor, precum și ascetismul dinamic (cântarea în nuanțe excesiv de mici și monocrome din punct de vedere timbral) sunt rezultatul conglomerărilor auditive transmise auditorului, supuse presiunilor tempice excesive.

„Virtuozitatea e facilă [...] Spre a fi înfățișată, ea nu are nevoie de angajare sufletească a omului ca întreg, ci numai de inteligență și nervi [...] Acestea par a fi la îndemâna oricui ... e o chestiune de antrenament. Numai că arta n-are nimic de a face cu antrenamentul”²⁵².

„Aspectul tehnic [...] n-are voie să se desprindă de suflet nici o clipă. Nici măcar acolo unde are efect în sine. Consecința e o golire, o înstrăinare sufletească a artei care [...] pe măsură ce e făcută mai cu pricepere, pare să devină tot mai inutilă”²⁵³.

În vederea adoptării unor strategii în direcția unui echilibru al dialogului, încheiem paragraful cu o rememorare a universului mozartian în viziunea pianistului Paul Badura Skoda: „Cred că regăsim în el o stabilitate de care avem astăzi mare nevoie. Într-o vreme când se încearcă atâtea inovări [...] e reconfortant să descoperi că a existat (cineva – n.n.) care a demonstrat că poți atinge desăvârșirea fără a recurge neapărat la procedeele spectacularului exterior”²⁵⁴.

c) *Virtuozitatea și egocentrismul tehnic – factori (catalizatori) ai autodefinirilor deficitare de tip competitiv și de supralicitare a resurselor individuale*

Imaginea deficiențelor tehnice se acutizează la momentul intersectărilor cu caracter de capacitate, cu erijarea tonusului aferent motivației și voinței spre un context cu meandre ale supralicitării ce dezbină echilibrul ierarhic al etapelor evolutive firești. Prin restrângerea strategiilor regizorale, care în condiții adecvate de travaliu asigurau un echilibru conceptual, prin angajarea tuturor metodologiilor independente de factorul

²⁵² Wilhelm Furtwängler, *Pagini de jurnal*, Editura Muzicală București, 1987, p. 30 și urm.

²⁵³ Ibidem, p. 54

²⁵⁴ P. Badura-Skoda, interviu în Augustin Sandu, *Arpegii pentru patru anotimpuri*, vol I, Editura Junimea, Iași 1976, p. 102

tempic, imprimarea unor focalizări afiliate competiției și performanței duc la încurajarea muncii de asalt, a demersurilor repetitive, de rutină, singurele capabile a face față imploziei informative generate de comprimările spațiale, de manifestare a anticipației.

Aceste asimilări încadrate în diferite intervale tempice (de exemplu distanța față de o competiție) duc la reprimări comprehensive și la un dezinteres față de efortul de sedimentare, de sintetizare-concluzionare a evenimentelor parcurse.

„În lăcomia de a ști cât mai mult, suntem pândiți de primejdia de a cunoaște cât mai puțin”²⁵⁵.

Datorită unor opțiuni raportate la latura exterioară a demersului interpretativ, în care lucrarea e adaptată la individ și nu invers se caută modelul centrat pe afinități, prin acest procedeu eliminându-se însăși esența strategiei de cucerire a problematicilor ridicate, insistându-se pe o direcție unică de contact, suprimându-se de obicei diversitatea în vocație (axate pe un sistem unic de mesaje, de regulă focalizate pe direcția virtuozității).

„Atmosfera de concurs (spiritul emanat de acesta) e un mare dușman al spontaneității și sincerității manifestărilor artistice, de aceea ar trebui să concureze doar acela pe care calendarul și mecanismul concurenței nu-l mai poate influența”²⁵⁶.

De obicei, soliștii „influențabili” sunt predispuși spre exteriorizare, spre afirmări gestic-spectaculare, în loc de unele sugestiv-empatice, ajungându-se deseori la îngustări ale orizontului expresiv și la carențe în comunicarea semantică. Asistăm la restrângerea arsenalului imagistic-programatic – la o penurie a abordării în introspecția detaliului și nuanței, primând generalul, în detrimentul migăririi, linia dreaptă ia locul meandrelor, contrastele și reliefurile imaginației aplatizându-se, dezinteresul față de cromatica ansamblului deschizând drumul către monologul interpretativ.

„Creșterea tinerelor talente care se pregătesc pentru concursuri și scenă se face astăzi, din păcate, cultivând egoismul”²⁵⁷.

Multitudinea de concursuri, fără o bază de selecție reală face ca implicit să se strecoare arbitrarul, atât în nivelul de pregătire cognitivă de anticipare, cât și în modalitățile strategice de implementare a resursei umane. Navigarea de la un concurs la altul, pentru obținerea în timp cât mai scurt de rezultate cât mai rapide și consistente, de cele mai multe ori negându-se criteriul calitativ, îndreptându-se balanța către cel cantitativ, de performanță, denivelează nu numai propriul echilibru și raport de forțe ci și pe cel al dialogului partenerial ce presupune aportul acompaniatorului ca entitate semantică.

„Risipa de forțe a copilului virtuos, practica repetată a eventualelor abateri necesare succesului, continua căutare a efectului, pot duce la o secătuire de forțe și o

²⁵⁵ Pascal Bontoiu, *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București 1971, p. 51

²⁵⁶ Ittész Gergely, *Fuvolás* (Flautist), Ed. Íves Könyvek, Budapest, 1996, p. 11

²⁵⁷ Luchian Ionescu, *Stressul scenic*, Editura Constanța, (lucrare grad did. I) p. 17

încremenire a facultăților de progres, care închid drumul spre un viitor pe măsura începuturilor”²⁵⁸.

Din perspectiva acompaniatoare supra(so)licitările și actele perfecționiste îngreunează demersul comunicării, datorită interferențelor limbajului motoric deficitar (bâlbâieli, gafe, lapsusuri, pulsare arbitrară, deconectări ale planurilor ostinat-metriche) a unor inflexibilități și lipsă de maleabilitate a dialogului (susținerea cu cerbicie a tempourilor proprii, lipsa de subordonare agogică, monotonii timbrale, și monologări stilistice) precum și a cerințelor de etică și estetică muzicală (comportament scenic generat de predispoziția către acte de prestidigitatie voluntar solitară, iresponsabilități dirijorale, excese și divergențe temperamentale, violențări ale ștachetelor valorice, denaturarea unor sentințe stilistice și aferente bunului gust, lipsa de profesionalism.

Competitivitatea, înțeleasă ca aspect deficitar prin proiectarea exceselor în direcția cerebralismului absolut, a jocului emfatic prin teatralizarea obedienței a actului spectacular, aduce factori de risc în procesul de reîmprospătare a repertoriului (și autoimagistică), de plasticizare și cromatizare spirituală, prin totalizarea procedeelelor de acțiune și canalizarea lor către un singur scop, fapt ce nu poate mijloci dezvoltarea armonioasă, echidistantă, enciclopedică a personalității artistice complexe și poate conduce la insurmontabilități ale orientărilor ce se doresc calitative.

d. Deficiențe de timbrare-dozare ale solistului acompaniat

Angrenarea limbajului timbral în peisajul dialogării interpretative reprezintă emblema calității în proiecția diferențierilor (particularităților) de exprimare afectiv-improvizatorică a instrumentistului. Din nefericire, asistăm în numeroase cazuri la goluri ale timbrării și implicit a tensionării, generate de (in)dispoziții discursive, neutre ori cu palide implicații volitiv-afective, ceea ce înregistrează impacturi neconcludente cu masa auditorilor încărcată de energii receptive și anticipări emoționale.

Situarea multor soliști instrumentiști la periferia conviețuirilor în arta timbrării, conduce la o inerție agogică, la platitudini ale reliefului cromatic, la o monologare și slabă reprezentare a maturității afective, în principal datorate unor balasturi antecedente, de inhibare-crispare, ce nu ajută nicidecum la deblocarea elementelor stimulatoare de energii în combinare și de aureolare a demersurilor metaforice, de subtilitate coloristică. Monodirecționarea timbrală, în sensul slabei preocupări în vederea diversificării paletelor coloristice individuale atestă o palidă motivație volitiv-cromatică, cu restricții de autoproiecție imagistică și de sustenabilitate în evoluția profesională. Cum bine se știe, vocația timbrării e transfigurată printr-o dependență accentuată față de auzul de control, de obicei deficitar și subestimat de mulți protagoniști ai demersului de dialog cameral. De aici și slaba permeabilitate a viziunii

²⁵⁸ Romeo Alexandrescu, *Spicuiri critice din trecut*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1979, p. 117

globale, cu dominante de urmărire exclusivă a cursivității, fără angajarea unor relaxări timbral-acustice. Apar astfel acele „bolboroseli”, articulări superficiale ale unui cântat în nuanțe excesive (piano sau forte constant, fără gradări, interpolări de ajustare) pornind de la o formare deficitară a sunetului, tușeul labil avându-și rădăcinile în instabilitățile de ordin tehnic și slaba stăpânire a arsenalului principalelor modalități de abordare auditivă a imaginilor sonore, concluzionându-se în principiu cântatul de tip „școlăresc”, supus labilităților evolutive particulare.²⁵⁹

Intensitățile sonore mari, prin folosirea lor excesivă, duc la restrângeri în receptarea unor subtilități de culoare și mesaj.

„Puterea sau slăbiciunea unui solist o observăm în modul de folosire a pianoului. În forte e mult mai ușor de simulat”²⁶⁰.

Infecunditatea folosirii culorii în limbajul interpretativ denotă interferențe estetice lacunare, dirijate ocazional de implementarea cvasi-afectivă în starea dispozițională de moment de schisme apărute în concepție.

De asemenea, în cazul soliștilor „monocromi” observăm dependențe generate de preocupări monocentrate, unidirecționate la nivel de tehnică egocentrică, cu diriguiri spre legiferări inflexibile ale discursului.

De cele mai multe ori estetica timbrului e dependentă de apartenențele afective, de corespondența cu cromatica tonalităților, de personalitatea degajată de fiecare dintre acestea. Ori regia timbrării ar trebui să țină cont de corespondențele cu celelalte ramuri ale artei²⁶¹ acumulând de la imaginea caleidoscopică tezaure cognitive de limbaj coloristic.

Indecizia imaginilor sonore, proiectate ca un contur slab al exprimării timbrale își găsește cauzele în:

- diferențierile dinamice voalate, fără reliefurile voinței, motivației și emoției, afectului
- atitudinile și contururile temperamentale estompate, slab arcuite
- rezerva afectivă grevată pe fondul unor lipsuri a aptitudinilor, a talentului, a efortului de dăruire
- slaba motivație ce antrenează superficialul, rutina, blazarea
- precara organizare a imaginilor cognitive, a fanteziei nedirecționate
- proliferarea unei virtuozități excesive, ce nu oferă spațiul și timpul necesar pentru desfășurarea unor planuri de timbrare largi
- uniformizări în vibrație, învăluiri sonore îngroșate cantitativ angajate pe reperul forței de execuție și acumulare dinamică, și nu a flexibilității de relaxare agogică, inspirată de micropulsunile interioare la nivel sintactic, ajungându-se la amplitudini nediferențiate

²⁵⁹ De aici și dese platitudini interpretative întâlnite în sălile de producție și recitaluri

²⁶⁰ Nathan Perelman, *Zongoróra* (Ora de pian), Zeneműkiadó Budapest, 1983, p. 79

²⁶¹ De exemplu, cu pictura (prin dinamica culorii), cu sculptura (prin modelarea arcuirilor, desăvârșirea, varietatea conturilor) cu arhitectura (prin ierarhia elementelor de construcție), cu poezia (prin valențele metaforice), cu dansul (prin flexibilitatea și plasticitatea sincritică), cu teatrul – scena (prin jocurile de lumini și inflexiunile retorice)

- fluctuațiile dispoziției și temperamentului
- caracterul experimentării, empiric, improvizatoric, de incipiență discursivă
- impactul cu momentele de stres scenic, prin blocarea canalelor de comunicare afectiv-dialogată
- dependența față de experiența scenică, strategică și gradul de evoluție spirituală a(i)maturității, a personalității și a puterii empatică de recepție a mesajelor).

„Platitudinea incoloră [...] care face greu de suportat și plictisitoare (chiar și) capodoperele nemuritoare ale muzicii, are ca una din surse incapacitatea [...] instrumentistului de a-și reprezenta poetic, viu, ... sensul muzicii interpretate, adică absența ipotezei programatice de lucru [...] o lene a fanteziei”²⁶²

²⁶² George Bălan, *Sensurile muzicii*, Editura Tineretului, 1964, p. 233

Lacune temperamentale ale solistului acompaniat

(din perspectiva deficiențelor de încadrare
a personalității în aprecierea strategiilor interpretative)

- direcții de manifestare temperamental-organizatorice
- deficiențe de autoreglare (opționale)

Motto:

„Personalitatea nu se capătă, se cucerește”

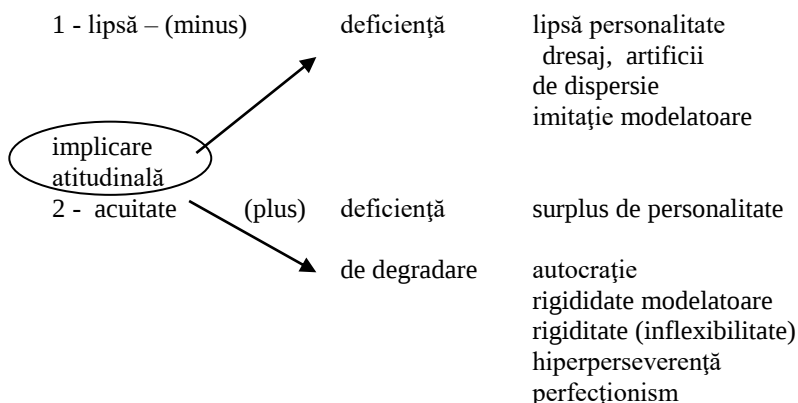
(Dimitrie Gusti²⁶³)

Deficiențele în implementarea personalității proprii în prognozarea evenimentelor de atitudine scenică, atât la intersecțiile de tip dialog cât și la cele de adoptare a unor direcții strategice constant conturate, de poziționare consecventă a deciziilor, situează solistul instrumentist la interferarea a două niveluri în ceea ce privește modalitatea punctuală de activare a procedurilor prin care acesta acționează asupra materialului discursiv.

Primul aspect al organizării opționale deficitare presupune lipsa unor repere de concepție și atitudine grevate pe fondul unor labilități ale autonomiilor luării deciziilor, ale unor prudențe și timidități strategice, ori ale dependenței față de o entitate modelatoare, îndrumătoare, separarea față de aceasta conducând la vertijuri și dispersări ale reacției, la disconfort temperamental (melancolic, flegmatic).

Al doilea aspect al impactului personalității cu propunerile de elaborare decizională-carențială implică o acuitate a atitudinii ce presupune dezechilibru, inegalități în joncțiunile interrelaționale, de dialog-replică, prin escamotarea valențelor temperamentale exteriorizate (de tip sangvinic ori coleric) cu efect de degradare asupra autoreglărilor strategice, scenice.

Schematic, barometrul atitudinal al gradului de implicare temperamentală a personalității în traseul evenimentelor discursive prezintă două direcții de manifestare:



²⁶³ Opere (Vol. II, p. 331)

Deficiențe ale autoreglărilor solistice – lipsa de personalitate

Reclamă o stringență tutelară, un coordonator al direcțiilor de propagare, de abordare opțională, fie în postura unui *model etalon*, ceea ce presupune transferul (sublimarea) imaginilor proprii prin identificarea cu entitatea emitentă, fie în pliere și subordonare, prin cedarea autorității decidente entității modelatoare.

În primul caz avem de a face cu o *imitare* realizată prin hiperbolizarea unor imagini cu caracter de ajustare, ca o compensare a deficitului investigației proprii, ceea ce propagă carențe stilistice vizibile și inegalități în execuție datorate desincronizărilor semantice apărute la nivel conceptual, în timp ce în al doilea caz asistăm la *arbitrări* didactice, cu expuneri temperamentale dirijate din exterior. În general aceste forme de manifestare²⁶⁴ a deficiențelor opționale se regăsesc în lipsa unor repere ale investigației stilistice clar conturate, datorate unor acumulări minore a experimentării versate, a discrepanțelor ierarhiilor evolutive (abordări premature ale repertoriului, stoc cognitiv incipient, îmbinat cu ieșiri la rampă precipitate și imaturitate interpretativă)²⁶⁵.

Una din cauzele pierderii identității deciziei o reprezintă excesul în opțiuni ca expresie a unor dispersii direcționare, simultaneitatea stimulărilor oferind loc unor posibilități analogic-simbolice superficial sau deloc explorate și dezordinii în abordare, prin nerespectarea unor etapizări logice, firești și bulversarea unor ritmuri naturale de conturare a imaginației strategice.

„Datorită excesului de opțiuni”²⁶⁶, „a numărului mare de alegeri [...] ne îndreptăm cu mare viteză spre fragmentare și diversificare”²⁶⁷ solistul fiind supus unor vertijuri legate de alegerea deciziei ce blochează o angajare fermă, de impunere personală.

„Simțămintele deosebit de puternice (generate de caleidoscopul nefiltrat al opțiunilor – n.n.) conduc personalitatea pe drumuri nebănuite, ciudate”²⁶⁸, încadrate în sectorul unor identități fără relief ori deviante²⁶⁹.

Un aspect adiacent al lacunelor temperamentale ca impunere strategică scenică îl reprezintă prudența excesivă, care nu numai că privează de satisfacții actul interpretativ și cel receptiv, dar înlătură și posibilitățile creării unui confort al

²⁶⁴ Este vorba de imitație, respectiv „dresaj” - arbitrar

²⁶⁵ „Copilul nu trebuie să arate întotdeauna ceea ce îi vine în mod natural, trebuie să i se dezvolte talentul și să se aștepte să devină matur ca și om, să se <<coacă>>. Nu are rost să ieșim pe scenă până nu înțelegem despre ce e vorba, despre esența unui concert și despre mesajul artistului către public” – dirijorul Lorin Maazel în *Varga Bálint, Beszélgetések híres muzikusokkal* (Discuții cu muzicieni celebri), Editura Minerva, Budapest, 1972, p. 72 și urm.

²⁶⁶ Alvin Toffler, *Șocul viitorului*, Editura Politică, București, 1973, p.248

²⁶⁷ Ibidem, p. 254

²⁶⁸ Leonard Bernstein, *A muzika öröme* (Bucuria muzicii), Editura Gondolat, Budapest, 1976, p. 27

²⁶⁹ A se vedea în continuare subordonatul în cadrul imitației, respectiv exaltatul, perfecționistul

suportului moral, dependent de reacțiile la impactul cu podiumul. Este problema soliștilor instrumentiști care cântă în orchestră, ei neputându-se detașa de marjele de amplitudine ale unor anumite nuanțe (în general cele mici) ori să deblocheze uniformitățile dinamice (cântat șters, nenuanțat) având o timiditate interpretativă de tip sublimitat cu comprimări ale inițiativelor spectaculare, prin proliferarea efeminizării unor aspecte cadențiale, rotunjiri și compromisuri stilistice coroborate cu o lipsă de strălucire și spontaneitate. În general le lipsește „asumarea riscului aventurii” sonore, prudența unor gestionări regizoral-teatrale, ajungând să restrângă amplitudinile imaginației printr-o paletă coloristică mai puțin spectrală întrebuintând un vibrato mai sărac, o angajare a energiilor pulsatorii mai voalată, printr-o dezvoltare și canalizare incompletă a parametrilor sonori²⁷⁰.

Reținem astfel ca un aspect de inhibiție sonoră construită pe devalorizările opțional-temperamentale ale personalității, jocul șters al combinațiilor, implementările cu asocieri neconvingătoare, eclipsări sonore și inducții energetic motivante scăzute, inefficiente.

„Un interpret ce nu găsește în sine trăsăturile caracteristice unei ființe căreia trebuie să-i dea viață pe scenă, e ca un infirm hotărât a folosi partea corpului care-i lipsește”²⁷¹.

Prudența în interpretare ca aspect deficitar de impunere a propriei personalități în decizia scenică poate fi rezultatul lipsei unor autoevaluări, prin desființarea unor repere ale comparației (gradații valorice partenieriale, diferențe de vârstă extreme, respectiv de percepere a actului interpretativ, modestia dusă la cote maxime, neîncrederea în propriile posibilități – ca stări inhibitorii ce frânează elanul deciziilor și energiilor), lipsă de pragmatism, ori acte scenice cu implicații subiective covârșitoare, capabile a estompa vigilența reactivă a sincronizărilor scenice, prin deficiențe în replică și comunicare și o lipsă a intransigențelor direcționare (compromisuri temperamental-opționale la apariția evenimentelor dilematice, neprevăzute, prin slaba protejare a acțiunilor independente, concise).

Subordonarea atitudinii încadrată într-o arie prelungită de infiltrație a compromisurilor evaluative presupune, pe termen lung, incapacitatea de transpunere și de organizare a parametrilor coordonatori ai rolurilor proprii (având în vedere neîncadrarea într-un univers tipologic bine definit). „Imaginea de sine se află sub influența unor mecanisme subiective de proiecție (lipsite de un etalon de referință– n.n.) pe care individul nu le controlează în mod conștient [...] rezultând o distorsiune autoreglativă”²⁷².

²⁷⁰ După mai mulți ani de la încheierea studiilor universitare a soliștilor în cauză, am avut ocazia să-i acompaniez din nou, prilej cu care am constatat acel „sunet orchestral” lipsit de relief care imprimă cântului lor acea impresie de depersonalizare atât fizică cât și psihică

²⁷¹ A. I. Arbore, *Interpretul teatrului liric*, Editura Muzicală, București, 1983, p. 113

²⁷² Ion Radu, *Formarea opiniilor și atitudinilor la școlari în Studii de psihologie școlară*, coordonatori B. Zörgö și I. Radu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979, p. 13

Handicapurile personalității în efortul de comunicare-interpretare își fac simțită prezența datorită desprinderilor deseori anevoioase față de unele clișee interpretativ-gestice și atitudinale formate de-a lungul timpului în practicile spectaculare aflate sub incidența ierarhizărilor de grup în care autonomia deciziilor nu aparține solistului instrumentist ci unor arbitri de tip dirijoral ori interrelațional. Astfel,voluțiunile șterse, lipsite de pregnanță sunt generate atât de deficiențe de ordin aptitudinal cât și de anumite platitudini temperamentale și placidități impulsive cu caracter de reprimare.

Disparat de aspectele legate de compromis intervin și carențe ale unor aptitudini de gândire concentrică și de preluare adecvată a imaginilor prin asimilări cognitive anevoioase, a receptivității semantice reduse, datorită lipsei talentului.

„Există persoane care nu rețin nimic din ceea ce se întâmplă în jurul lor [...] nu trag niciun învățământ din ceea ce le oferă zilnic viața”²⁷³. Această impermeabilitate volitivă conferă amprente individuale estomplate travaliului strategic și tezaurului vocației precum și referințe ale concepției slab conturate. Aceste aspecte lacunare implică poziționări mecanice în impunerea opțiunilor, o penurie a transpunerii ce implicit accede către obligativitatea intervenției exterioare în dirijarea actelor discursive. Dezorientarea atitudinală se întrevede în lipsa selectării informațiilor prin angajarea în spațiul compromisului de detaliu, vizând greutatea în stocarea datelor și impulsurilor afective și devoluțiune ce duc implicit la neșansa alegerilor adecvate și la unele amânări ale deciziilor (ori lăsate la voia întâmplării). O permeabilitate excesivă în cazul unor strategii ce trebuiesc întrebuințate rapid, generată tot de dispersia cognitivă, influențează logica deciziei și atitudinii în opțiuni, situând-o la amplitudini de balans extrem, ceea ce duce poziționarea actului de voință la vizibile inconsecvențe (de aici și deseale perturbări ale sentințelor arhitectural-stilistice conferind acea tentă empirică, autodidact – improvizatorică multor prestații scenice). În astfel de cazuri, în locul unei investigații atitudinale ferme acționează mai mult atributele intuitive ale personalității, care însă nu oferă o viziune de regie constantă, definită, finisată.

Repere ale unor poziționări deficitare pot să parvină și ca forme de manifestare acționând din exterior cum ar fi sensibilitatea sporită la stimulii străini, prin pierderea stăpânirii de sine și a identității în conducere la contactul cu evenimente disturbatoare (zgomote, schimbări climatice, orare sau dispoziție) ori din interior, sub forma anticipărilor inhibitorii ce generează blocări ale dinamizării concepțiilor și reprimări ale obiectivității în improvizare-combinare.

Alte cauze însumate ce contribuie la estomparea unor imagini temperamental-atitudinale pregnante își găsesc aria de acoperire a motivației în

²⁷³ Florica Cristoforeanu, *Amintiri din cariera mea lirică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1964, p. 338

stări de pendulare, de disconfort al concepției, prezente sub forma fie a unor naivități emoțional-afective (fluctuații ideatice și atitudinale, influențabilitate, docilitate sporită care trebuie argumentată continuu, slabe reprezentări de asocieri combinatorii și rezolvări tehnico-afective rudimentare, disproporționate) fie prin trăsături ale unor opțiuni unilaterale, monocrome (lipsa unor autodinamizări temperamentale, lipsa modulațiilor afective și a efortului de transpunere scenică, a unor entități etice, de caracter, în general o prezență empatică ștearsă) fie lipsa reperelor de spontaneitate, ori invers, instinctivitate excesivă (exacerbări ai polilor temperamentali) toate ducând la discrepanțe de evaluare atât în plan personal cât și al dialogului interpartenerial.

„Leschetizky – un pedagog al pianului extrem de experimentat, afirma că multe defecte profesionale nu constituie obstacole de neînfrânt în carieră și că de pildă o ureche muzicală mediocră sau o mână imperfectă pot fi ameliorate considerabil; dacă însă temperamentul elevului e lipsit de pasiune (de ritm personal – n.n.) dacă el nu <<nutrește>> un sentiment față de muzică, atunci situația e aproape disperată. E greu să schimbi un temperament [...]. Un elev flegmatic, chiar dacă posedă alte calități excelente, îl poate duce la disperare pe profesorul său”²⁷⁴. De aici și eforturile de redresare, gestionare, și compensare a deficiențelor atitudinale în actul comunicării dintre profesor și elev prin implementarea, din partea entității modelator-tutelar, a unor programe-etalon de încadrare a matricelor regiilor dirijorale și grevarea justificărilor pe un traseu cu amplitudini total controlate (fără ramificații volitive din partea receptorului)²⁷⁵.

Acest tablou al inerțiilor la nivelul motivației și voinței, încadrat în arealul unei permeabilități atitudinale acutizate își oglindește pregnanța în cazul protagoniștilor lipsiți de un control adecvat al auzului intern și slaba receptare, reprezentare și capacitate de selectare a imaginilor sonore, ajungându-se la restrângerea fondului de opțiuni, la elemente fără independență autoenergizantă, adică incapabile a face față exigențelor impactuale. Acceptarea direcționărilor dirijate (a „dresajelor”) presupune o subordonare necondiționată, un transfer al inițiativelor ce implică o dinamică a evaluării decentrată și o neutralizare a interacțiunilor de comunicare echilibrate, angrenând în același timp și aspecte cu disimulat scop egocentric, ca o perspectivă de afirmare a fondului tutelar. Este cazul elevului „dezobișnuit cu stările paradoxale (ce implică un impuls al deciziei – n.n.), catalogând adevărurile drept universale (etalon ce nu ridică eforturi de verificare – n.n.) și care nu necesită schimbarea”²⁷⁶, încadrându-se într-un habitat neelocvent, static, neproductiv și etalând idiosincrasii nepercutante.

²⁷⁴ M. Brée, *Die Grundlage der Methode Leschetizky*, p. 80-81 după G.M. Kogan *La porțile măiestriei*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor 1963, p. 128

²⁷⁵ Acest act ordonator îl numim „dresare”

²⁷⁶ După N. Perelman, op.cit., p. 6

De cealaltă parte se constată o comprimare a amplitudinilor în dialogul sincretic prin restrângerea fondului repertoriului comun existent între profesor și elev la nivelul intercomunicării²⁷⁷, denivelat printr-o algoritmizare a deciziilor, o stereotipie în soluționarea problemelor, rezultând o desființare progresivă a cronologiilor atitudinale. „Clasa în care elevația profesorului este centrată asemenea unui <<soare dogorător>> e amenințată de secetă” [ori] „în ora la care pereții clasei nu se dilată se nasc doar machete interpretative”²⁷⁸ oglindite prin modele acustice uniformizate (a se vedea mediocritatea anumitor propuneri interpretative, platitudinea și monotonia unor acte scenice) ori finalități reprezentative ante determinante (stereotipii în soluționarea unor opțiuni interpretative) autonomie a comunicării unidirecționate (lipsa unor exerciții de angajare a independenței strategiilor sonore, demobilizarea priorităților personale prin aderare la un neutralism în elaborare și o angajare semantică inconsistentă, respectiv supralicitări ale indicațiilor regizorale).

Prin acțiunea de „dresare” se amplifică respingerea variantelor de decantare, studentul (elevul) activat devine dezactivat prin falsificarea și uniformizarea strategiilor de comunicare²⁷⁹.

„Metoda <<dresării>> e puțin recomandabilă. Tendința de a obține de la un pianist (solist - n.n.) ... o copie fidelă a ceea ce gândește, simte și face pedagogul său e un procedeu nedemn de ambii”²⁸⁰.

„Prefer o orchestră (instrumentist – n.n.) mai puțin perfectă, dar vie, alteia extraordinare, dar dresate, în care orchestrantul pare un șurub în mecanismul aranjat de sus”²⁸¹, lipsit de prerogativele unei biotipologii și bisociații pregnante. „Orice supunere umilă de executant fără inițiative de transfigurare a textului este insuportabilă”²⁸².

Dispersia și contracția volitivului generează o penurie în variantele răspunsurilor (reacțiilor) scenice survenite în momentele de contuzie cu elemente dilematice ori neprevăzute, inhibiții și incompetențe improvizatorice, jocuri, combinații lipsite de imaginație și efect, randament al adaptării sub limita cerințelor de deblocare motorică, relief afectiv-emoțional lipsit de denivelări pregnante, unilateralitate în declinarea soluțiilor și *imitări* docile ale unor modele statice, subiectivitatea dinamică cedând rolul unor argumentări cu abordări lipsite de inițiativă.

²⁷⁷ „Profesorul interpret monopolizează actele de demonstrare, educă în loc de interpreți-parodizatori.” N. Perelman, op.cit., p. 32

²⁷⁸ Ibidem, p. 22 și p. 58

²⁷⁹ „Respectarea rigidă a indicațiilor de interpretare primite de la îndrumător e firească în stadiul de formare. Ea trebuie depășită în faza în care personalitatea interpretului tinde să se afirme într-o sală de concert”)M. Leahu, în Revista Muzica 11/1962, p. 35

²⁸⁰ H.G. Neuhaus, *Despre arta pianistică*, Editura Muzicală, București, 1962, p. 194

²⁸¹ Anatol Vieru, *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, 1994, p. 295

²⁸² Șerban Soreanu, *J. Brahms, Muzica de cameră cu pian*, Editura Muzicală a U.C.M.R., București, 1990, p. 113

Astfel, propunerile și conotațiile imitației se intersectează cu reprimarea autonomiei în luarea deciziei, cu dependențe față de asimilările contondente la nivelul evoluției și experienței, canalizând disponibilitățile receptive atât în caz de adulare (cerință de sprijin tutelar modelator) cât și în cel de remodelare direcționară (ingerințe ale unui apetit de asimilare al reproducerilor imagistic-programatice propuse de anumite modele interpretative).

În fond, demersul imitării, ca procedeu de abordare a viziunii interpretative – unde deficiența își face simțită prezența în decentrarea, deturnarea opțiunilor personale pentru favorizarea adoptării unor impulsuri străine de spectrul afirmațiilor fundamentate – reprezintă tot un dresaj, însă unul autoimpus. Dependența față de modelele labil justificate, lipsite de inciziile motivației argumentate, preluate fără discernământ și corespondență a catalizării – se datorează atracției față de tot ceea ce reprezintă în general o excepție (iată și punctul de intersecție: model tutelar-etalon de imitare). Aceste hiperbole deviante acționează deseori asemenea unui magnet, capabil să atragă particule dispartate ale unor personalități insuficient conturate, care pentru a fi totuși viabile ca expresie sonoră, împrumută energii cu atașament față de o personalitate pregnantă, absorbantă, capabilă de a mobiliza impulsuri latente.

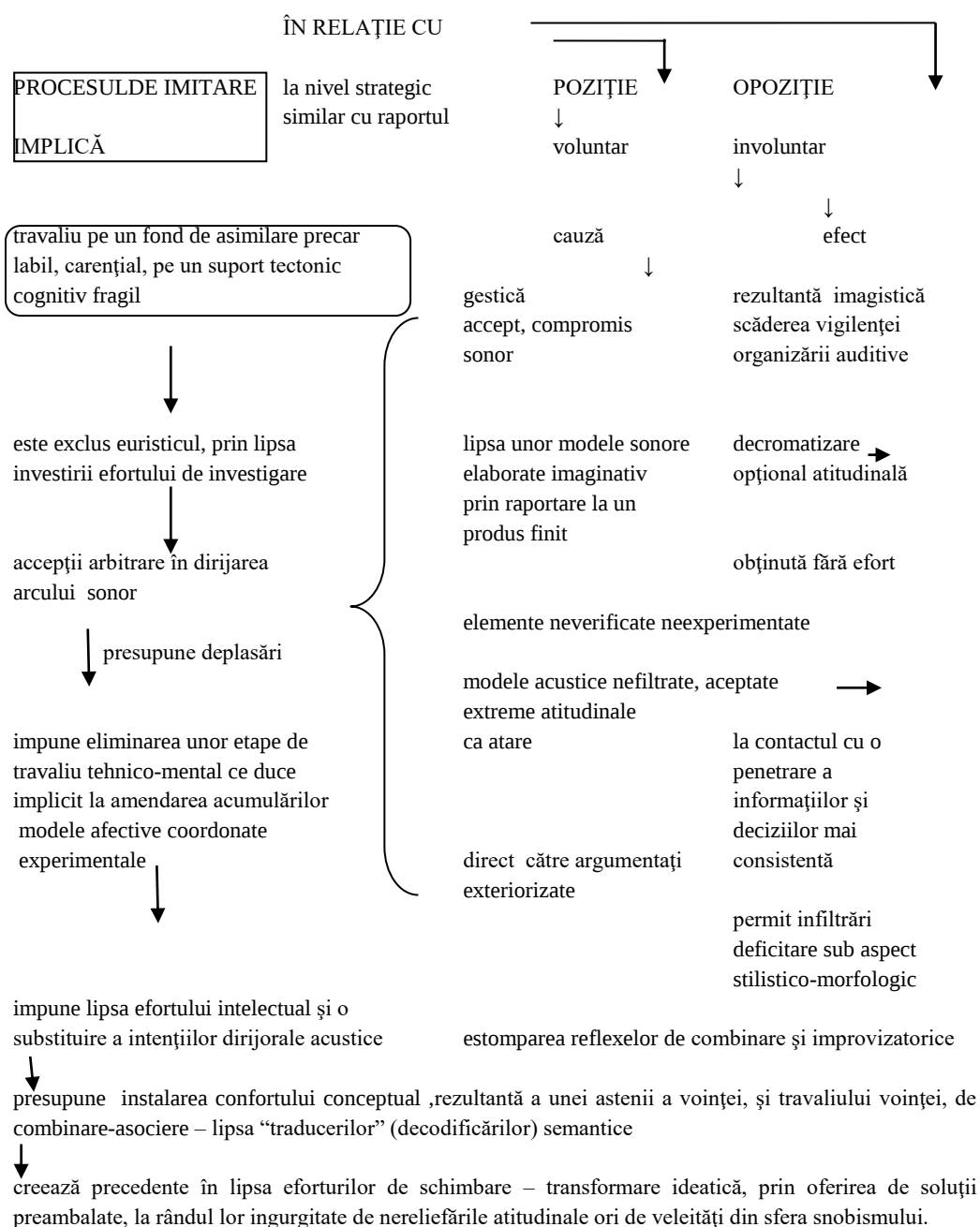
„Fără îndoială că o personalitate ilustră te poate transfigura, încât să te depășești chiar spectaculos. Dar poate să te și paralizeze, încât să nu te mai recunoști. Dacă ești artist autentic, cu personalitate puternică, ajungi la tine însuși traversând imitația inițială și alimentându-te din incandescența personală în vederea unei sinteze proprii”²⁸³.

Gregor Piatigorski, o astfel de personalitate, cu empatie generoasă, dă exemplul unui violoncelist talentat care pe măsură ce primea argumentări, informații serioase printr-o sumedenie de explicații și modele sonore conturate prin execuții personale venite din partea profesorului (Piatigorski) începea să cânte din ce în ce mai șters, fără personalitate. Până în momentul în care coordonatorul s-a hotărât să exemplifice voit mai slab calitativ. Treptat s-a instalat și revirimentul „cu cât intonam mai rău, cu atât <<înflorea>> cântatul elevului meu, până la a cuceri din nou lauri”²⁸⁴.

Astfel, modelele de interferență propuse ca fond ideatic comun al deficitului de autonomie atitudinală ne înfățișează pe de o parte o șablonizare acceptată (sub forma dresajului ca act impus), pe de altă parte un joc de clișee asumate – imitația (ca act autoimpus) angajând în primul caz un nivel adaptativ realizat prin direcționări directe, în cel de-al doilea caz fiind vorba de proiecții indirecte. Deficiența se manifestă în cadrul relației *poziție-opoziție*.

²⁸³ P. Badura-Skoda în Augustin Sandu, *Arpegii pentru patru anotimpuri*, vol. I, Editura Junimea, Iași, 1976, p. 100

²⁸⁴ Cf. G. Piatigorski, *Csellóval a világ körül* (Cu violoncelul în jurul lumii) Editura Gondolat, Budapest, 1976, p. 109 și urm.



„Când avem de a face cu un interpret mare, excesele caracteristice conving prin context sau cel puțin prin elocință și farmecul interpretului. Când ele sunt preluate de imitatori, se transformă treptat în caricaturi”²⁸⁵ cu tente de confabulație și contagiune și interdependență-afectivă. „Aproape toate absurditățile de comportament

²⁸⁵ Anatol Vieru, *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, 1994, p. 286

(în distonările interpretative - n.n.) izvorăsc din imitarea celor cărora nu le putem semăna”²⁸⁶, ori „a imita e apanajul proștilor. Mai bine să faci un lucru prost rămânând tu însuși, decât copiindu-i pe alții. Și apoi, cu cât modelul e mai frumos, cu atât e imitarea mai ridicolă”²⁸⁷. „Nu imitați greșelile marilor personalități, greșiți independent pe măsura puterilor voastre”²⁸⁸.

În general, instrumentistul solist cu o linearitate a opțiunilor fluctuantă își orientează gustul către acoperirea unor satisfacții imediate, spre ușurarea curiozităților contextuale, schimbând ierarhiile (între vizual și auditiv, gestică-realitate acustică, epidermic-senzitiv) prin punerea în valoare și centrare a unor elemente secundare, minore, de amănunt, ce distrag atenția de la cursul frazeologic fluent, destramă legitățile stilistice prin forțarea unor parametri ai echilibrului estetic.

Lipsa unor analize cognitive datorate dificultăților întâmpinate, prin preluarea fără discernământ a modelelor ulterior gestionate conduce la analogii forțate, desprinse de context sau inserate arbitrar, în funcție de nivelul evolutiv și dispoziției de moment, lipsind de susținere convergențele estetice, raționale și de gust în susținerea opiniilor în imitare.

„A fost odată un mare pianist. Jocul său era atât de empatic, încât putea subjuga publicul cu tempouri de trei ori mai lente. Plagiatorii naivi au început să îi imite tempourile, fără a putea transpune și mijloacele de exprimare. Rezultatul ...”²⁸⁹.

Procesul imitării-plagierii ca afiliere la universul semantic difazat ori superficial contactat și transpus la barometrul afectului particular (personal) duce la radierea tocmai a ceea ce presupune inițiativă strategică și diferențiere a caracterelor și volițiunilor. „Problemele muzicale au o varietate infinită de rezolvări, <<copiatul>> înregistrărilor ... șterge tocmai aceste deosebiri”²⁹⁰. Astfel, în locul unor explorări de conturare se instalează indefiniri și dependențe amalgamate decategorizări de impuls și caracter, însumate în conglomerări comune, nereliefate ca entitate, cumulate cu șabloane transpuse în inerții temperamentale, prin lipsa stăpânirii și dirijării arsenalului reactiv.

Imitațiile depersonalizate, copiate de pe înregistrări sau spectacole concertistice ce reduc eficiența unor antrenamente în luarea deciziilor, colmatează forța sugestiilor sonore, scurtând în același timp durata și intensitatea efortului afectiv. Un protagonist influențat și condus de contextul modelelor finite, nu va avea niciodată o comuniune empatică loială cu auditoriul său. Imaginile sonore vor prezenta imixtiuni și colaje nearmonizate cu fondul emoțional pertinent, percutarea cathartică reprezentând o utopie, în condițiile unor linii semantice nerealizate ori apatic susținute în care realitatea sintetică și analitică nu își poate proba calitățile (prin automatizarea

²⁸⁶ Samuel Johnson, *The Rambler*, cf. *Cugetări engleze*, Editura Albatros, București, 1980, p. 173

²⁸⁷ Georges Bizet, *Les plus beaux écrits sur la musique*, antologie, Paris, 1946, p. 348, cf. G. Bălan *Sensurile muzicii*, Editura Tineretului, 1964, p. 177

²⁸⁸ N. Perelman, op.cit., p. 99

²⁸⁹ Ibidem, p. 96

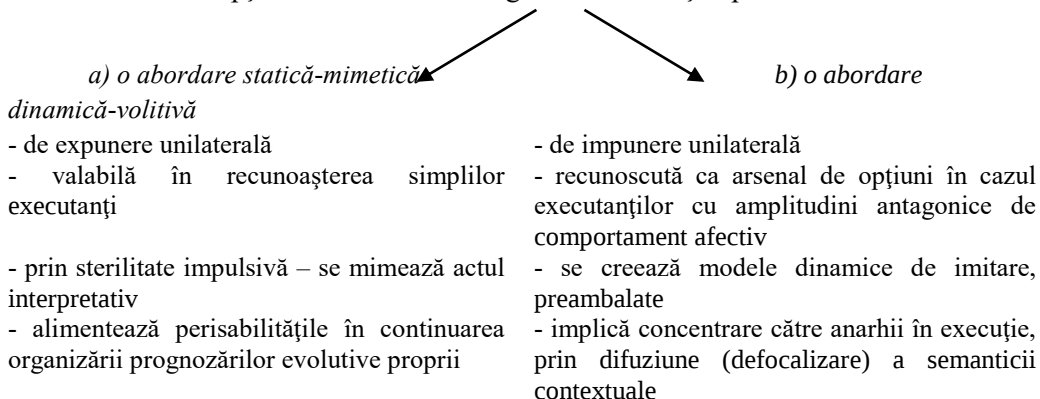
²⁹⁰ Ibidem, p. 53

sentințelor de reacție și aplanarea conflictelor motivante în declinarea metodologiilor discursive).

„Înregistrarea bună, la prima audiție – e surpriză, la a doua – atenționare, în continuare – un act samavolnic”²⁹¹.

Implementarea unor propuneri de scenariu sonor, ideale ca și contur evolutiv pe un material impregnat de vertijuri cognitive și inconstanțe în acoperirea unor planuri de decizie, creează dificultăți de comprehensibilitate atât la nivelul eului solistic, cât și în comuniunea partenerială de dialog, înregistrând deficiențe acute între structura spirituală deficitară și cerințele unei elaborări adecvate: „Dorința precoce de a plăsmui, înainte de a fi elaborate mijloacele [...] e o greșală extrem de răspândită”²⁹².

În cadrul opțiunii de imitare distingem două nuanțări posibile



La încetarea stimulilor direcționari, persistența, continuitatea pe linia deciziei și acțiunii dispare (se stinge) implicând totodată anxietatea reflexelor de adaptare la situațiile scenice și de dialog concrete, imprevizibile, obturarea traseelor spre independență față de direcția provocărilor existente (deturnare volitivă).

„În ziua de azi există categorii de profesori care pot învăța pe oricine, orice. O singură problemă se ivește; talentul mediocrizat poate evolua doar la presiunea stimulilor externi. În momentul în care aceștia dispar (ca factori animatori) organismul evolutiv se oprește, activitatea e abandonată. Aici avem explicația de ce, după terminarea studiilor mulți protagoniști activi, sânguincioși, devin nefolositori <<se sting>> își încheie procesele educaționale pe veci”²⁹³

„Un timp și eu l-am imitat pe Gould (Glenn – n.n.), doar apoi mi-am dat seama că întregul nu poate fi imitat, ci doar anumite aspecte contextuale în acest caz asistând însă la o răsturnare a echilibrului” (stilistic – n.n.)²⁹⁴. Anarhia generează, pe lângă o dezordine a receptării, o cultivare a exagerărilor, a exceselor.

„Oamenii, în general, cumpără ceea ce văd și nu ceea ce au nevoie”²⁹⁵ angrenând o conglomerare a cârpelilor servile și o stentorietate a comunicărilor sub formă de dialog.

- creează precedentele unor dezrădăcinări de personalitate și a unor stări afective nejustificate (neverificate) dependentede dispoziție, generând alterări cu conotații interparteneriale.

²⁹¹ N. Perelman, op.cit., p. 10

²⁹² Walter Georgii, *Cärtică pentru pianiști*, vol. II, p. 20/52 în traduceri din limba germană după ed. Atlantis, 1954, Biblioteca Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca (Ig/18/2)

²⁹³ Itzész Gergely, *Fuvolás* (Flautist), Ed. Ives Könyvek, Budapest, 1996, p. 21, 22

Dacă până acum am investigat potențele de decizii auditive aliniate unui subvoltage – conservare a inițiativelor în ceea ce privește infuzia personalității proprii în actul interpretativ, în continuare vom urmări procesul de augmentare, de supraîncărcare a moderatorilor temperamentalii, prezenți ca impulsuri ce permit infiltrarea ipostazelor deficitare, ca mod de abordare în dezechilibrul opțiunilor.

Astfel, interferența pasiv-activ, adică trecerea de la o lipsă a reperelor de spontaneitate (ce generează o subordonare a personalității decidente la impulsurile externe)²⁹⁶ la excese instinctive de abordare discursivă (manifestate prin exacerbari de autoevaluare în echilibrarea atitudinală la contactul interpartenerial), mută angrenajul volitiv pe axa manifestărilor cu dispoziții de tip egocentric cu nuanțări perfecționiste, hiperperseverente, cu deficiențe în autoreglare (așa-numitele „caractere urâte”, dificile, intolerante în comunicarea dialogată) încadrate în structuri rigide de manifestare în replică, bazate tot pe o emanație de imitare a unor modele autoînchipuite, ori slab susținute afectiv²⁹⁷.

Aceste acuități în alegerea modelelor opționale duc la anihilarea compromisului ca acțiune de dialog, cu rezerve în echilibrul comunicării, prin supraponderări în luarea deciziilor și impuneri egocentrice ale manifestărilor temperamentale cu monopolizarea direcțiilor de dialog strategic și implicit cu decentrarea relațiilor parteneriale (de fuziune camerală).

„Psihologul Leon Festinger a inventat termenul de <<disonanță cognitivă>> care desemnează tendința unei persoane de a respinge sau a tăgădui tot ceea ce pune sub semnul întrebării ideile sale preconcepute”²⁹⁸.

Acest tip solistic promulgă intoleranța ideatică și repulsia față de dialog, conturându-și imaginea în relația cu efectul sonor scontat, pe pedestalul unor rigidități în relații absolutiste, de tip arhaic, al solistului eminamente stentorial și a subordonatului său – pianistul complementar²⁹⁹.

²⁹⁴ Zoltán Kocsis,, în *Feuer Maria, 50 muzikus műhelyében* (În atelierul a 50 de muzicieni), Zeneműkiadó Budapest, 1976, p. 45

²⁹⁵ Rudolf Bing, *5000 est a Metropolitan ben* (5000 de seri la Metropolitan) Zeneműkiadó, Budapest, 1982, p. 90

²⁹⁶ A se vedea dresaj, imitație

²⁹⁷ De exemplu, în cazul unui impact în dialogul solist-acompaniator, unde logica discursivă invocă o constantă stilistică obiectivă la cererea respectivă a pianistului, solistul argumentează în felul următor: „Repin sau Vengherov, așa fac, și așa doresc și eu să fac !”, de cele mai multe ori nedându-și seama că tehnica lor (a soliștilor-model) însumează o sinteză și o acumulare cognitivă pe care lipsa de experiență a imitatorului nu le percepe și nu le poate acoperi afectiv și ca implicare a concepției.. El nu înțelege decât exteriorul, se situează la periferia interferențelor afective, așa cum un măr poate fi lucios și rumen la suprafață, dar găunos, gol pe dinăuntru. Ori la artiștii consacrați „viermele” a fost extirpat de mult printr-o filtrare cognitivă. Sau: „aici ei fac piano, sau subito piano, sau pretind o agogică la limită” – ci se conformează mecanic. De cele mai multe ori când sunt interogați, imitatorii nu au harul justificării , ei așa „simt”. E cum le-ai da unor copii de 10 ani haine bărbătești pentru a le îmbrăca. Îi înveșmăntează dar îi acoperă total în același timp

²⁹⁸ Alvin Toffler, *Șocol viitorului*, Editura Politică, București, 1973, p. 298

²⁹⁹ Să nu uităm că, pe vremuri, pe majoritatea afișelor de concert nu apărea semnalat numele pianistului acompaniator ci doar cel al solistului

„Acest tip solistic cu amprente de hiperperseverență în activare-activitate e mereu “dornic de prestigiu personal, se simte jignit deseori, e susceptibil, veșnic bănuitor, vindicativ și neconciliant”³⁰⁰ .

„E tare greu, uneori imposibil să colaborezi cu un interpret care intră repede la idei, se supără din te miri ce, mereu presupune ceva defavorabil pentru el, se alarmează nejustificat, sau în mod exagerat, e mai tot timpul bănuielnic, neîncrezător [...] țăfnos”³⁰¹.

În decursul anilor, în cadrul prestațiilor scenice multiple, (ca) și în confruntările reactive la impactul cu podiumul am putut sintetiza observații receptate dintr-un spectru larg de manifestare în ceea ce privește raportarea la dialogul partenerial. Astfel, direcționându-mă pe linia anihilărilor modelelor de comunicare, prin obturarea traseelor de replicare am delimitat, într-un sistem de gradare - nuanțare cinci tipuri de caractere solistice așa-zis „incomode”, cu impact direct asupra calității travaliului în dialog și fuziune. Într-o ordine evolutivă, ele se prezintă în felul următor:

1. fanaticul (obscurul)
2. obtuzul (închistatul)
3. anarhicul (dezorganizatul)
4. exaltatul (rapsodicul)
5. autoritarul (tranșantul)

1. *Fanaticul (obscurul)* însumează categoria comportamentală lipsită de posesia unor constanțe cognitive convingătoare, activitatea lui, precum și impulsul declanșator al propriilor strategii de dialogare fiind construite pe acest eșafodaj labil. De obicei, complexul lui de inferioritate, generat de vertijul deciziilor, în momentele definitorii ale prestației scenice, slaba ancorare în imaginile cu asocieri ideatice îl îndrumă pe trasee comunicațional-comportamentale care se comprimă până la închidere.

„De obicei e foarte greu de lucrat cu aceste așa-zise <<temperamente rele>> nefiind echilibrate. Din muzica lor – ca și din viața personală – lipsește ritmul <<esențial>> . De obicei nu sunt muzicieni de valoare. Secretul comportamentului lor e complexul de inferioritate (cu cât e mai slab pregătit, vezi lipsa culturii generale, a culturii sonore, a auzului interior necultivat, superficial în travaliu, cu atât însușirile rezultate din inconstanța valorică calitativă se acutizează – n.n.)”³⁰². Verdictele sale sonore se repartizează astfel la propria concepție, aflată în general la debuturile propunerilor evolutive, în stadiul incipiențelor strategice de conducere discursivă. Tempii, agogica și organizarea perspectivală a materiei acustice impuse în elaborarea artistică sunt rodul unor împrumuturi depersonalizate, recepționate anarhic de la

³⁰⁰ Victoria Nicolae, Teza de doctorat, Biblioteca Academiei de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, p. 73

³⁰¹ Constantin Rădulescu (dirijor) în: George Zaharescu *Copiii teribili ai operetei și marea lor dragoste*, Editura Muzicală, București, 1988, p. 173

³⁰² Gerald Moore, *Túl hangos vagyok?* (Acompaniez prea tare?). Zeneműkiadó, Budapest, 1962, p. 250

diferite modele interpretative și amalgamate într-un ritual rigid ce nu lasă ramificații în direcția unor opțiuni partenariale.

Aceste caractere fanatice sunt „adeptii anarhiei stilistice, exponenți ai excepțiilor și robi ai prejudecăților”³⁰³ argumentația în abordarea compromisurilor având șanse aproape nule de manifestare, la fel ca și nuanțarea unui plan regizoral de tip dialog sensurile de comunicare replicativă fiind extrem de unilaterale. De obicei traviul sonor aduce insatisfacții părții acompaniatoare, sustenabilitatea unui demers de construcție comun eșuând la contactul cu impermeabilitatea concepțiilor și preferențele doctrinare.

2. *Obtuzul (închistatul)* atenuează cât de cât elementele structurilor rigide, involutive care au creat și starea de inconfort în relații atribuită intransigențelor în compromis menținând însă aspectul fără dinamism, static, al traiectelor de comunicare echilibrate, fiind lipsit de elanul deschiderilor receptive și a investigațiilor de dialog sincretice. Această categorie solistică se raportează mai degrabă la imaginea unui executant-imitator servil cu autojustificări relaționare estompate și cu „deprinderi ortografice de redare a muzicii”³⁰⁴ raportate la o cultură sonoră bazată nu pe construcții cognitive ci fiind rezultatul unor încordări fizice și psihice cu dependență față de evoluțiile aptitudinale ale momentului.

Astfel, continuitatea fluxului comunicării se blochează în zona transferului de inițiativă, protagonistul-solist neavând forța necesară de impunere ca personaj al acțiunii scenice, nici puterea de asumare și asimilare a răspunderii de conducere. Reacția de apărare împotriva fluxului de informații ce tinde să-i depășească posibilitățile de moment, precum și impactul de anticipare limitat îl surprind prin greutatea adaptării la trecerile de la individual la colectiv, de la transpunerea semantică a propriilor viziuni luate ca arbitraje partinice ale imaginii sonore – la traducerea în modele camerale ale unui patrimoniu ideatic comun. Monologul doctrinar al semnificațiilor disparate conduce la o excitare reactivă negativă la ciocnirile cu păreri diferite, lipsa cuprinderii perspective cu fixații punctuale văduvită de contextul interferențelor angrenând simultan o flexibilitate cvasi-absentă în procesul eliminării scenariilor contrafăcute sau preconcepute și a modului greoi de asimilare a noului³⁰⁵.

De aici și irascibilitatea acută în momentul în care i se fac observații cu privire la adoptarea unor planuri regizorale antagonice concepției sale tip clișeu, fiind nevoit să acumuleze eforturi care îl scot din albiile cognitive autoimpuse.

Filistinismul organizatoric prezent prin reducerea marjelor colaborării puse sub amprenta dispozițiilor personale se situează în limitele unor infatuări (comparări

³⁰³ Sergio Failoni, *Hangfőgő nélkül* (Fără surdină), Zeneműkiadó, Budapeșt, 1962, p. 22

³⁰⁴ Ibidem, p. 35

³⁰⁵ Flexibilitatea – ca factor al inteligenței, ce constă din restructurarea eficientă a prezentului gândirii în raport cu noile situații și putința de a opera cu ușurință transferuri (din planul receptiv în cel figurativ – și conceptual) și în abilitatea orientării gândirii în direcții cât mai diferite - *Dicționar de psihologie*, sub redacția lui Paul Popescu- Neveanu, Editura Albatros, București, 1978, p. 274

eronate a valorilor) și inerții ce duc la incompatibilitatea fuzionării, respectiv la inadaptabilitate a implicărilor.

Obtuzitatea³⁰⁶, îndărătnicia (încăpățânarea) în autopromovarea concepțiilor (amor propriu exacerbât, cu afiliații de prejudiciere a demnității individuale) dogmatismul analogicului, activează o barieră în colaborare, prin inacceptare și rezistență energetică la angajarea prin infuzie a stimulilor externi³⁰⁷.

Slaba organizare a ierarhizării emoționale, în contextul unor aprecieri doar la nivelul motoricului (asocierea cu propuneri discursive mecanice stimulând divergențe în aprecierea și evaluarea codurilor semantice comune) generează inconfortul habitatului comun de dialog-comunicare și emotivitate-afect.

Totodată refractarul, stagnarea de tip clișeu (atribuirea unui rol preponderent a unor stereotipii în organizarea discursivă) duc la lipsa nevoii de antrenament (efort) în experimentare, acționarea fiind realizată prin stimuli străini textului emoțional propriu, care însă pot conduce la un blocaj al reflexelor din partea solistului investigat, prin neputința relansării discursului, concentrate în cazul perturbărilor exterioare (și implicit instaurarea unor inerții în reacție ce alimentează apariția lapsusurilor și intermitențelor elaborative.

3. *Anarhicul (dezorganizatul)*. Prin însăși definirea activității sale opționale, încalcă regulile, destramă procese deja conturate, acționează sub emblema arbitrarului dezorganizând convențiile parteneriale, făcând loc protuberanțelor dispersive. Disonanțele în atitudine dezmembrează fuziunile deja existente, cucerite prin consens regizoral în cadrul repetițiilor anterioare, prin afiliații la provocări inspirate de moment. Personajul solistic de tip anarhic „nu simte puterea individualității și se agață de inovațiile mărunte, privindu-le ca pe niște reforme”³⁰⁸, acest joc de detalieri și pseudojustificare permițând adularea unor probleme nesemnificative din context ridicate la rang tematic în angrenajul dialogat (de exemplu, egocentrismul agogic, tempic, cu scop de eclatare).

Anarhicul se distanțează de legitățile cântatului în comun, factorul de decizie și de autodirijare fiind reprezentat de impulsivitatea temperamentală emitentă a principalelor verdicte personale, de cele mai multe ori aflate sub incidența

³⁰⁶ Obtuzie = pierderea supleței mobilității ideatice Paul Popescu- Neveanu, *Dicționar de psihologie*, Editura Albatros, București, 1978, p. 495

³⁰⁷ Acompaniator: „Fă, te rog, o oprire, o cezură (respirație)

Acompaniat: „Aici nu scrie ritenuto, deci nu fac”

Acompaniator: „Cântă puțin mai plin, expresivizează cantilena”

Acompaniat: „Aici scrie piano”

Acompaniator: „la un tempo mai așezat”

Acompaniat: „Nu, eu iau tempoul lui Repin, el așa face și eu doresc la fel

În cazuri mai severe:

Acompaniator: „Aici condu fraza astfel, frazează în acest fel”

Acompaniat: „Eu frazez altfel, așa frazează și X interpret”

Acompaniator: „Vezi, cântă alte note, ai deformat ritmul și ai frazat (respirat) greșit”

Acompaniat: „Ba nu, eu am cântat corect, am intonat corect, nu am greșit ritmic”, etc

³⁰⁸ Sergio Failoni, op.cit., p. 22

antagonicului, a slabei reprezentări analogice, cu flexibilitate sporită la temperatura dispoziției de moment.

În general, prin distorsiunile de organizare în opțiuni, anarhicii devin decidenți anevoioși în arta compromisională, funcționalitatea fuzională suferind în cazul unor ostinații oarbe, inflexibile, generând acele inconsecvențe dialogale pe care le remarcăm în multe prestații scenice.

„Colaborarea muzicală, convorbirea pe fond muzical, echivalează cu o situație pe care o trăim zi de zi [...]. Cineva îți vorbește, dar n-ai răbdare să-l lași a-și termina ideea și intervii; el nu se oprește și atunci ia naștere un penibil ... contrapunct, care numai dialog nu este”³⁰⁹.

Amplitudinea distribuției orientărilor autostrategice pe care le impun implicit și asupra prestației partenieriale fac din ei aluri solistice, greu de definit și dificil de acompaniat, datorită inconstanței voinței, a deselor schimbări în opțiuni și atitudini.

De obicei, la impactul cu podiumul, devin inhibați, ajungând să încalce toate consensurile preliminare, prestața lor interpretativă scăzând cu mult sub nivelul asamblărilor repetițiilor anterioare. De aici și dese înșuccese și inconstanțe interpretative armate pe fondul unei lipse de experiență și antrenament, cauzate de excesul volițiunii insuficient controlate afectiv și tehnic. Raportarea imagistică se face concret la idee, fără a conferi un fundament procedeelor de travaliu, care să asigure confortul stăpânirii strategiei de implementare. Ori, solistul lipsit de stratagemele organizatorice ale construirii propriului discurs riscă să cadă în propria capcană a unor individualizări (izolări) interpretative, aflate sub zodia arbitrarului, autodidacticismului, a lipsei de consecvență.

Uneori, din punct de vedere acompaniator, „anarhicii” aduc un real beneficiu în spirala evolutivă a partenerului pianist, datorită acutizării vigilenței replicative (prin escaladarea accelerată a unor trepte ale experimentării) însă în majoritatea cazurilor dezorganizarea la nivel discursiv implică reversul efortului de adaptare, din perspectiva celor care „fură” energia, cei cu care se ajunge uneori în imposibilitatea de a dialoga scenic. Aceste „căderi” energetice intervin datorită luptei măcinante cu forțe dirijate inconsecvent, a abordărilor crispate generate de inhibițiile partenerului, concentrarea la fiecare pas în vederea menținerii echilibrului spectacular colmatând o bună parte a căilor de comunicare. Astfel, dese artificii compensatorii, precum și acuitatea nuanțării în compromisuri fac din colaborarea cu solistul de tip anarhic o etalare a unui efort scenic ce ridică strategia de cooperare la rang de deficiență a solistului acompaniat.

4. *Exaltatul (rapsodicul)*. Activitatea sa prefigurează tot o dezorganizare a traseelor de comunicare interpartenierială, diferența față de protagonistul de tip anarhic

³⁰⁹ George Bălan, *Mică filozofie a muzicii*, Editura Eminescu, București, 1972, p. 151

fiind mobilitatea anticipării la impactul cu podiumul (față de inerțiavoluției raportată la același stimul).

Astfel: ANARHICUL – EXALTATUL își etalează strategiile scenice:

- | | |
|---------------------|--|
| - pasiv | - activ |
| - static | - dinamic |
| - inhibitor | - exhibitor /exhibiționist, excentric) |
| - cedează (renunță) | - supralicitează (forțează) |

Exaltatul împrumută anumite clișee întâlnite în patrimoniul tiparelor din zona hiper perseverenței, caracterizate printr-o „mobilitate excesivă, prin tendința de a schimba tot timpul câte ceva”³¹⁰. Argumenția egocentrică, retorica incisivă și autoetalonarea în demersul discursiv, însoțită de elucubrații pseudofilozofice impun solicitări în dialog de multe ori obositoare datorită nesistematizării informațional-semantic. Totodată, prin timpii de macerare a construcției (elaborării) insuficienți, prin impulsivitate și colerică a declamativului se ajunge la o marginalizare a detaliului de comunicare, datorat irascibilității și lipsei de răbdare în exprimarea imagistică eșalonată (fiind vorba de o trecere accelerată de la o etapă a travaliului la alta, fără păstrarea unor contururi-schelet a percepserilor de dialog și audiere, care să poată permite o relaxare a ritmului elaborativ).

Exaltatul atinge deseori limita unor ardori și efuziuni temperamentale, care uneori înăbușe limpezimea tematică și frazeologică, prin subordonarea regulilor respiratorii și de cezură, (a degajărilor de dicție muzicală) în direcția unor reflexe atavice în proiecția imaginilor supradimensionate senzual. Jocul afectiv inflammat însoțit de un exces al voluțiunii nedirecționat „lipsește de suplețe, ori caricaturizează traducerea în sentiment a intențiilor emoționale și a inteligenței construcției-elaborării transferând către arbitrar, prin emanații ale unor naturi independente expresia semantic-stilistică”³¹¹.

Virilitatea tensionării, tendințele de impunere a scenariilor de replicare, care obligă integrarea *volens-nolens* în perimetrul voluțiunii împetritat cu supralicitări ale solistului acompaniat, plonjează deseori în zone ale rapsodicului, ale improvizatoricului, care printr-o impetuoșitate bine definită echilibristic duce la șarjări spectaculoase, însă non-direcționate, la declamări nejustificate semantic, în care temperamentul individual nu e în stare să se integreze în disciplina artistică adecvată.

Această „rapsodizare” a elanurilor excesive instigă la repudierea unor acte consacrate, prin ajustări teribiliste și inovații cu orice preț, în detrimentul unor viziuni stilistico-estetice echilibrate, exaltatul propunând o disponibilitate dilatată către perceperea stărilor paradoxale, excentrice, divergente, care să provoace „șocuri”,

³¹⁰ Robert Floru, *Tipuri și temperamente*, Editura Științifică, București, 1965, p. 46

³¹¹ André Jannet, *Stilistische Betrachtungen zur Flötenliteratur*, Schweizer Flöten Gesellschaft, Editor Günter Rumpel, Bern, 1991, p. 72

impacturi cât mai penetrante asupra auditorului, prin veșnice frământări ale materialului expus și o punere spectaculoasă în scenă. „Uraganul informațional [...] deșărădăcînd [...], în muzicianul tânăr se instalează progresiv o disperare a neputinței, care-l conduce la o mentalitate anarhică. Modul lui favorit de acțiune tinde să devină „provocarea”³¹².

5. *Autoritarul (tranșantul)*. Într-o oarecare măsură lansează corespondențe cu prima categorie, cea a temperamentelor „rele”, incomoditatea comunicării găsindu-și similitudini în persistența ostinațiilor ideatice impenetrabile la compromis. Deseori, spiritele autoritare se prezintă asemenea unor „instrumentiști excepționali [...] care printr-o conștiință excesivă a valorii lor pun de multe ori probleme dificile în colaborarea cu solistul” (cu acompaniatorul, în cazul nostru – n.n.)³¹³.

Accentele perfecționiste³¹⁴ pot conduce la aspecte ale unei intransigențe mai greu de asimilat de către partener, creionând acele ciocniri temperamental-ideatice care pun sub semnul întrebării colaborările fructuoase ulterioare. Un rol hotărâtor în acumularea tensionărilor interrelaționare îl joacă intervențiile de natură personală și indicațiile unidirecționate, în care jocul replicilor, ca răspuns la sugestiile lipsite de oscilații ale compromisului este privit de solistul tranșant drept un complement lipsit de importanță în construcția propriilor strategii.

Demersul autoritar include în mare măsură și latențe cu caracter de culpabilizare, cuprinzând chiar reproșuri deschise, ce vizează în mod direct însăși viabilitatea modalităților executorii ale partenerului cameral, precum și intervenții, cu acuitate în demolarea viziunilor și strategiilor scenice ale celuilalt, influențând prin atitudinea tranșantă conceptul de dialog aflat în desfășurare. Aroganța concepției interpretative impuse în mod dominator, oligarhic, autocratic, nemaleabil, uzurpă libertatea de mișcare și opțiuni (atitudine) a partenerului scenic, oferindu-i acestuia marje minore de relansare a comunicării.

Rigiditatea în implementarea variantelor strategice de comun acord cu partenerul de dialog, cedarea, cvasi inexistentă în favoarea opiniilor complementare, intoleranța față de opțiunea celuilalt, precum și alegerea unor trasee rectilinii în detrimentul fluctuațiilor de replică, coroborate cu abilități diplomatice nenuanțate, conturează imaginea unui personaj inhibitoriu, cu incomodități de adaptare și frustrări în elaborarea mesajului estetic. Este cunoscută situația în care acompaniatorul stă „cu stomacul în gât” datorită unor limitări în aria elaborării comunicărilor și concepțiilor personale, a posibilităților reduse de influențare a opiniei tranșante și a deschiderilor inter-relaționare, o tensiune mocnită, veșnic prezentă. Deoarece solistul autoritar operează cu verdicte și nu cu propuneri, printr-o luptă mascată în vederea obținerii supremației în luarea deciziilor, prin lansarea unor contraatacuri ideatice finite afiliate

³¹² Pascal Bentoiu, *Imagine și sens*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1971, p. 175

³¹³ Wilhelm Kempff, interviu luat de Pompiliu Macovei în *Revista Secolul 20*, nr.289-291/1986, p.252

³¹⁴ Perfectionism = atitudine hiperexigentă față de sine sau de alții, grijă excesivă, adesea obsesivă pentru perfecțiune, care eliminând realizările parțiale mai modeste, deseori frânează orice realizare cf. *Dicționar de psihologie* - P. Popescu-Neveanu, Editura Albatros, București, 1978, p. 531

unor concepții învechite în ceea ce privește ierarhizarea sonoră, de temperament și contribuție în relația solist – acompaniator (prin impunerea supremației „conducerii” absolute, când pianistul e pus în situația de a nu avea dreptul de a conduce „ostilitățile”, ori de a insera remarci de ajustare) e nevoie de o filtrare diplomatică fină în estomparea curbilor tensionate, în situațiile în care acompaniatorul depinde de un partener mult inferior valoric, dar cu obligația servirii echilibrate a acestuia, sau în momente și mai jenante, când respectivul partener este și coleg sau prieten, iar colaborarea în compromisuri trebuie să atingă parametri extrem de flexibili, pentru a nu aduce prejudicii integrității profesionale și imaginii personale a acestuia.³¹⁵ Cazuri extreme mai pot fi întâlnite în situații de incompatibilitate temperamentală, disjuncție afectivă, disonanță interpersonală, cognitivă, când „un fenomen interpersonal disarmonic este trăit ca o stare confuză, tensionată, ca disconfort psihic, generând nevoia reducerii și evitării sale”³¹⁶. Aceste nepotriviri de caracter și atitudine, percepute ca efort psihic, ori ca regresii emoționale sau repulsii în colaborare, este bine să fie limitate la timp, în ceea ce privește frecvența asamblării scenice, evitând în acest fel pervertirea unor acte volitive angajate pe traseele unor evoluții estetice clar conturate. În caz contrar, satisfacția cathartică se va lăsa mult așteptată din perspectiva ambilor protagoniști. Ori „adversarul care îți este obsesie a devenit o parte din tine”³¹⁷. El forțează la inconsecvențe față de propriile angajamente, la delimitarea unor relații ierarhice, dictatorizează elanul și ermetizează mesajele estetice.

În final, pe lângă momentul jenant, depresiv, poate dispărea voința de ajutor, dispoziția aferentă voinței de travaliu, umorul, degajarea, atmosfera propice necesară unei munci comune, de asamblare.

Lacune volitiv-motivaționale ale solistului acompaniat

Ca efect deficitar se regăsesc sub forma unor efecte ale exteriorizării solistice, cu aderență volitivă la mesajul propus elaborării.

Instrumentistul acompaniat propune propria sa strategie sonoră ca direcționare semantică către auditor, justitea imaginii proiectate reprezentând diagnosticul la eventualele disonanțe percepute între stările afectiv-emoționale declarate și proiecțiile acustice receptate (deficiența e surprinsă în contextul unor stări antagonice cu realitatea sonoră și semantică, fiind investigată amplitudinea relației dintre cauză și efect – respectiv ideal-real, subiectiv-obiectiv, neconcordanțele rezultate fiind promotorul motivelor de implementare a strategiilor scenic-comunicaționale.

³¹⁵ Sunt bine cunoscute unele cazuri regretabile, întâlnite în relațiile didactic-profesionale cotidiene, când nu numai solistul, ci însuși profesorul de specialitate folosește afirmații de genul: „tu nu te mai amesteca, ești doar acompaniator, mai ușor, că ești corepetitor”, ciocniri cu caracter de limitare și restrângere a prerogativelor prevăzute în actul acompanierii, fără a respecta viziunile asamblate, sincretice

³¹⁶ *Dicționar de psihologie* (P. Popescu-Neveanu), Editura Albatros, București, 1978, p. 207

³¹⁷ Lucian Blaga, *Elanul insulei – aforisme și însemnări*, Editura Dacia, Cluj, 1977, p. 32

Pentru o mai clară identitate a formelor de manifestare a lacunelor în construcția energetic-volitivă, am considerat necesară o minimă categorizare a acestora, având în vedere dese interferențe cu elementele investigate în capitolele anterioare. Astfel distingem:

Astfel distingem:

1. lacune de tip contracție – generate de lipsa afectului în desfășurarea sonoră

tehnical fără suport expresiv
2. lacune de tip augmentare rezultând din lipsa dozajului corespondent

expresivul fără suport tehnic
3. deficiențe (hiperbole) regizoral-scenice, la nivelul gesticii și mimicii

inconsecventul
4. anacronisme auditive – ca modele ale unor limitări în contextul aptitudinilor

lipsa talentului

amuzicalul
5. academismul – ca expresie a unor neutralități emoționale

neimplicatul
6. lipsa consecvenței motivațional-afective

superficialul

Nici una din aceste delimitări aparținând unor mentalități afiliate unor energizări volitive raportate dispoziției personale nu se regăsesc în stare pură, fapt ce face posibile unele suprapuneri ideatice și de asociere cu aspecte dezbătute anterior. Din acest motiv ne vom strădui să punctăm evenimentele disociative, surprinse ca act volitiv particular, ce reclamă investiție strategică din partea acompaniatorului.

Tehnicul fără suport expresiv

Solistul centrat pe corespondențele imaginii performante, spectaculare a demersului interpretativ poartă însemnele opțiunii egocentrice, exprimate prin marginalizarea detaliului, a complementarității și distribuției sincretice a evenimentelor scenice, remarcându-se prin uniformitatea modelului de etalare semantică și unilateralitatea mijloacelor de promovare imagistică și atitudinală (ori, știm că tehnica assemblează întregul caleidoscop al culorilor și nuanțelor cuprinse în vitraliul artistic).

Deficiențele culturii expresiei sunt compensate prin procedee ce țin de dinamica exterioară, neimplicată afectiv, bazată pe perspicacitatea aptitudinală (a manualului), gravitația situându-se în sfera mijloacelor spectaculare, de șoc reactiv și

impact în lăcitare. În general aceste cerebralități vizând execuția centrată pe un dinamism antrenat de ingerințe prestidigitative, reprezintă acte mecanice, aride afectiv, autodirijate, rezultate din defocalizarea actului auditiv intern, evenimentele imaginii artistice amorfe fiind coroborate cu reflectări estompate ale fluxului emoțional. „Toți știu să cânte, dar puțini să interpreteze” spunea Anton Rubinstein³¹⁸, majoritatea soliștilor instrumentiști, datorită randamentelor evolutive necristalizate având o reacție de minimalizare, de “subapreciere” a celei sonore - sunetul: „Interpretul nu meditează îndeajuns asupra neobișnuitelor posibilități sonore, nu le cercetează, se concentrează mai ales asupra <<tehnicii>> (în înțelesul restrâns al cuvântului [...]) agilitate, egalitate, <<bravură>>, <<tobe și surle>>), auzul lui nu este destul de dezvoltat și nici imaginația, pentru ca să se poată asculta pe sine cântând”³¹⁹.

„Mulți dintre soliștii agili și perseverenți consideră construcția edificiului tehnic drept o garanție etalon a unei prestații artistice satisfăcătoare, încadrând activitatea atitudinală drept un act finit, ei împotmolindu-se adesea în această etapă”³²⁰.

Obediența în fața provocărilor motorice, desconsiderarea unor fuziuni lirice, ignorarea mării arcuiri expresive și bagatelizarea unor decantări în meditare, precum și transfigurarea unor sensuri semantice în vederea unor etalări ale intențiilor unui program spectacular, circumscriu arsenalul opțional al tentațiilor prestidigitative. Abandonul imaginii expresive în favoarea unor nuanțări de pragmatism și eficiență a obiectivului în execuție sterilizează viabilul actului artistic, demonetizând patrimoniul estetic al universului solistic.

„Nu apreciez interpretarea muzicianului cu tehnică perfectă, ce ia în considerare toate aspectele articulației, respectă izvoarele, tradiția, cântă pe cele mai bune instrumente, ia tempo just, intonează bine, dar îi lipsește <<sărutul muzei>> - muzicalitatea. Din acesta nu se va clădi un artist adevărat, un veritabil artist face multe lucruri nelalocul lor, discutabile, dar va reuși să insufle o emoție în ceea ce face”³²¹. Oricum, „nu există tehnică ce poate rezolva toate problemele, tocmai pentru că adevăratele probleme nu sunt tehnice ci muzicale”³²². Această axiomă e nevoie a fi înțeleasă (asimilată) de către soliștii instrumentiști doritori de a parcurge ample spații de evoluție artistic-spirituală.

Expresivul fără suport tehnic.

Dacă dozajul emoțional a suferit contracții ale ariei afective în cazul soliștilor predispuși anvergurilor motorice, în viziunea celor supramotivați emoțional vom

³¹⁸ În H.G. Neuhaus, *Despre arta pianistică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1960, p. 25

³¹⁹ Ibidem, p.62

³²⁰ Ibidem, p. 101

³²¹ Nicholaus Harnoncourt, *A beszédzerű zene* (Muzica vorbită), Editio Musica Budapest, 1988, p. 108

³²² Alfred Brendel, *Tűnődés a zenéről* (Reflecții despre muzică), Zeneműkiadó, Budapest, 1976, p. 130

înregistra o augmentare a intercalărilor incandescenței senzuale, sub forma unor excese cu caracter compensatoriu al deficiențelor de viteză instrumental-manuală.

Această supraponderare a expresiei însumează paradoxal o limitare a mijloacelor de exprimare ce duce la degradări în expresie și stil. „Sentimentalismul exaltat de tip romantic [...] are o acțiune distructivă și dizolvanță asupra formei”³²³. Întotdeauna va exista predispoziția către hipertrofierea și unilateralizarea unui dat personal, în acest caz, supradimensionarea aportului afectiv, ca sistem de corijare a curențelor tehnice.

„Dacă ne apropiem de o lucrare în mod intelectualist (vezi tehnic – n.n.) atunci suntem meșteșugari, dacă abordăm piesele doar emoțional – devenim amatori. Diletantul simte îngrozitor de mult, dar nu știe cum să decanteze, cum să se exprime. De aceea e nevoie de a forma un echilibru între creier și inimă și în același timp să știm când și cât să dăm drumul propriei afectivității”³²⁴.

Prin ascuțirea valențelor expresive solistul contribuie la un proces de supralicitare a sunetului. „Apare la cei care se extaziază în fața lui (a sunetului în sine, n.n.), îl savurează peste măsură și aud în muzică [...] frumusețea sonoră, senzorială, necuprinzând-o în ansamblul ei mai profund [...] acei care din cauza copacilor nu mai văd pădurea”³²⁵.

În majoritatea cazurilor vârsta aferentă studiilor, asimilărilor de informații coincide cu exacerbaria stărilor conflictuale, de căutare a identității, a propriei personalități. Marile disponibilități caracteriale, imagistica dramaticului, epicului, acțiunii, cu raportări punctuale la propriile opțiuni, primează asupra contemplativului, liricului, meditativului. Predispoziția către exagerarea stărilor aferente dispoziției de moment hotărăște nivelurile de echilibru stilistic și ale controlului afectiv rațional. Lipsa unei culturi enciclopedice (tot mai fărâmițate din nefericire, la generațiile actuale) a unor depozite cognitive sedimentate, înclină arcu transpușerilor voinței către poli îndepărtați de centri coordonatori – angrenând jocuri de continuă fluctuări ale dispoziției, vertijuri noțional-afective datorate unor nesistematizări de concepție generate de anvergura evenimentului, de implicația impactului emotiv la contactul scenic, degenerând în supramotivări temperamentale și disensiuni afective la nivelul dialogului.

Carențele cogniției nu permit sintetizări serenice, ci doar consumuri energetice acute, la un nivel al tensiunii interioare dilatat, opacizând sferele „înțelepciunii”, ale chibzuirii în alcătuirea discursului.

„Incandescența supraevoluată e tumoarea expresiei [...] suma <<efectelor>> folosite fiind invers proporțională cu calitatea gândirii interpretative”³²⁶.

³²³ Walter Giesecking, *Așa am devenit pianist*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1967p. 93

³²⁴ Sándor György, în Varga Bálint *Beszélgetések híres muzikusokkal* (Convorbiri cu muzicieni celebri), Editura Minerva, 1972, p. 209

³²⁵ H.G. Neuhaus, op.cit., p. 62

³²⁶ Nathan Perelman, op.cit., p. 8 și 54

Lipsa unei proporționări cognitive de calitate poate produce dislocări deranjante în economia construcției ideatice, ajungându-se până la pierderea unor identități esențiale (distorsionări ale gustului muzical-artistic, permutări în aria unor intercategoriai estetice³²⁷ coroborate cu (a)fluxuri de efuziuni salonarde, exteriorizate, subiectivizate. Hiperbolizarea unor dimensiuni colaterale, cum ar fi dramaturgizarea excesivă a scenariului emoțional și senzualizarea prin sporirea conotațiilor sentimentale în care subiectivul primează, împinge jocul imagistic înspre tranzitarea unor forme artificiale de exprimare și, la intersectarea unor câmpuri de comunicare străine de contextul propus, ducând la redefiniri temperamentale și lansări ale tensiunii interioare proprii eronate. „Pe undeva afectivitatea (sporită, supraevaluată) minte și trădează”³²⁸. Sentimentalismul nu e decât reflexul invers al pudorii și închiderii în sine”³²⁹ lipsind protagonistul de clarviziunea comasării evenimentelor încadrate între tumultul expresiei și legitatea arhitecturală. De obicei soliștii supramotivați afectiv și surescitați emoțional aduc pe scenă întreaga gamă de trăiri subiective, fără o transfigurare a lor, ajungându-se astfel la un caleidoscop amalgamat de trăiri, la un gen de expresivitate tributară efuziunilor, generatoare în același timp de incertitudini stilistice.

„Unii interpreți au din păcate tendința de a face din muzică un receptacol în care varsă toate sentimentele subiective, chiar și pe cele mai personale, sub torentul indecenței lor confesiuni. Manifestarea ostentativă a personalității interpretului duce la trivializarea muzicii” (Aldo Ciccolini)³³⁰.

Lipsa organizărilor lucide și finisate a mijloacelor din arsenalul expresivității, uniformizarea unor exteriorizări prin „sublinierea patetică, vehementă, îngroșată a trăirilor [...] este foarte vecină cu afectarea”³³¹.

„Înainte cu mulți ani exista în interpretare o tendință – care din păcate mai persistă – de a subordona compoziția calităților personale [...] se căuta (și se mai caută) cu aviditate momentele care pot fi speculate [...] care ar putea permite un gest voit spectaculos³³², o exagerare a dinamicii, o respirație de efect, o îngroșare a vibratoului sau un ritenuto făcut acolo unde nu te aștepti, ca să <<taie>> respirația auditorului”³³³. Stadiul trăirilor regizate, atitudinea scenică teatrală adoptată, în evident contrast cu interpretarea interiorizată a partenerului, decalajul în dialog, instaurat în urma prestațiilor afective arbitrare cu raportare la replica necontrolată cameral, apare la soliștii care nu se pot plia diferitelor cerințe stilistice³³⁴ și de comunicare, incandescența afectivă întetită cu surplusuri ale dozajului putând să joace uneori feste

³²⁷ A se vedea direcționări către grotesc, absurd, urât, fals, datorate dezechilibrelor supraponderate

³²⁸ „E periculos de învecinată cu teatralismul” (Friedrich Gulda în Augustin Sandu, *Arpegii pentru patru anotimpuri*, Editura Junimea, Iași, 1976, p. 22)

³²⁹ Alfred Einstein, *A zenei nagyság* (Măreția în muzică), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1990, p. 99

³³⁰ În George Bălan, *Sensurile muzicii*, Editura Tineretului, București, 1964, p. 259

³³¹ Ibidem, p. 248, 249 și urm.

³³² A se vedea subpunctul următor (c) – gesto-mimica

³³³ Paul Popescu, *Tradiție și inovație în interpretare*, în *Revista Muzica*, 1963, nr.9, p. 23

³³⁴ A se vedea arie vs lied, arie operă vs arie oratoriu, stil puccinian versus stil mozartian, etc.

nedorite la impactul cu podiumul, ducând atât la derutarea (discursului) partenerului, cât și la diminuarea capacității de expresie (supradozarea, cumulul tensiunii interioare angrenând după un timp monotonia) și a propriei interpretări. În plus, cu cât mesajul uman intern e mai sărac în substanță, cu atât mijloacele de redare devin mai exteriorizate, mai stridente, mai crispate³³⁵.

„Trebuie să căutăm resurse pentru sondarea lumii camerale, în care impetuoșitatea tinerească se temperează și face loc introspecției și colaborării într-un spirit mai matur și mai profitabil”³³⁶.

„Școala simfămintelor implică două ipostaze: cea apollinică și cea dionisiacă, ele se întrepătrund (nu pot conviețui una fără alta). Cu ambele în parte se poate exagera, exacerbarile direcționare fiind vizibile în derulările spectaculare: unele precise dar uscate, altele, când afectul distorsionează imaginea generală”³³⁷.

Deficiențe regizoral-scenice – hiperbole gestice-mimice ale solistului acompaniat

„Nevoia de a reprezenta prin gest contururile discursului muzical își are obârșia în legătura dintre sunetul vocii și mișcarea brațelor [...] De cum începem să vorbim ne acompaniem limbajul obișnuit cu un limbaj al mâinilor (și al feței, în cazul mimicii – n.n.) pe care-l guvernează nu conștiința ci o zonă insondabilă stimulată tocmai de sunet”³³⁸.

Deficiențele se instalează în momentul confruntărilor în cazul comparărilor rezultate din dezarticularea sincretismelor vizual-auditive, aici apărând discrepanțele gestic-acustice și dereglările mesagistic-semantic propuse de simbioza dintre efectul spectacular și imaginea sonoră receptată.

Plurivalențele atitudinale defocalizează, generând inconstanțe ale echilibrului afectiv-scenic, gesturile minore acaparează câmpul voinței de transpunere devenind un scop în sine ignorând coerența registrelor stilistice, denaturând cerințele discursurilor obiective.

„Nu putem, jucând tragedie să gesticulăm comedie; cântând Prokofiev nu putem gesticula Mendelssohn. Gesturile având apartenențe stilistice nu ne putem arăta pe noi, ci stilul compozitorului interpretat”³³⁹. În caz contrar excesul gesturilor căutate sau unilateralul mimicii, vor impune o imagine incorectă, dezechilibru spectacular și o disonanță a juxtapunerilor tehnico-expressive. Hiperbolele regiilor gestice-mimice au

³³⁵ A se vedea: Napoleon către Cherubini (când intensitatea unui sentiment e invers proporțională cu izbucnirea lui exteriorizată. Cherubini a înțeles să exprime durerea pricinuită de moartea eroului, recurgând la cele mai spectaculoase mijloace orchestrale) „Faceți mult prea mult zgomot. Autentică durere nu țipă”. În G. Bălan, *Sensurile muzicii*, Editura Tineretului, București, 1965, p. 107, 108

³³⁶ Dan Scurtulescu, Cronică de concert, în *Revista Muzica* nr. 9-12/1989, p. 62

³³⁷ Leonard Bernstein, *A muzika öröme* (Bucuria muzicii), Editura Gondolat, Budapesta, 1976, p. 26

³³⁸ George Bălan, *Cum să ascultăm muzica*, Editura Humanitas, 1998, p. 94

³³⁹ Nathan Perelman, *Zongorórá* (Ora de pian), Zeneműkiadó Budapest, 1983, p. 13

scopul de a camufla eventualele carențe aptitudinale (motrice sau afective) angajând paleativele unor temperamente mimate. „Pseudotemperamentul nu ilustrează însă decât o stare de impostură”³⁴⁰.

Ne permitem inserarea unor citate mai ample, care însă redau esența evenimentelor regizorale în discrepanță cu proiecția sonoră rezultată: „Nu mai vorbesc despre interpretul care geme cântând, interpretul gesticular [...] el aude prea puțin din ceea ce cântă cu adevărat, își pune sufletul pe tavă, dar uită că în muzică sufletul trebuie să treacă prin sunete [...]. Interpretul <<participă>> nu poate cânta curat dar are aplomb și termină frazele ridicând mâinile spre cer. Pentru a scoate un singur sunet în pianissimo, fața lui joacă, iar ascultătorul se lasă impresionat”³⁴¹.

„Discrepanța dintre gestul convins, grandilocvent al câte unui interpret și sonoritatea penibilă care îl însoțește: [...] simți cum <<concepe>> sunetul, sau scoțând un sunet aproape stins îl vezi trăindu-l, chinându-se, punându-și în acțiune întreaga musculatură a corpului și feței. Sunt pe deplin convins de importanța gestului în interpretare, de existența efluviilor în comunicarea prin muzică, dar toate acestea trebuie să pornească de la muzica propriu-zisă [...]. De nu, actul interpretării alunecă spre caricatură. Relația gest-sunet e o chestiune de inteligență, de bun simț, de etică. Implicându-se în producerea sunetelor interpretul are nevoie de gest însoțitor [...] dar atunci când insistă până la exces pe acest drum ajunge să ... trișeze – de aici încolo interpretarea devine mediocră, când nu de-a dreptul ridicolă”³⁴².

Perturbările confluențelor estetice angrenate de vanitățile personale spectaculare devalorizează prestația și calitatea actului solistic, încadrându-l în arii limitrofe de evaluare spirituală, în sfere ale deficitului autoimagistic. Astfel, în cadrul degradărilor valorice mai sus amintite putem identifica mutații pe scara panoramei intercategoriale estetice pornind de la definirea *urâtului* în execuția gesto-mimică reprezentat:

- ca element amplitudinal agogic și vizual apărut prin forțarea unor nuanțe în exces, presarea, duritatea imaginii scenice realizată prin supralicitarea unor exteriorizări

- ca element deficitar estetic – prin subminarea echilibrului clasic (afectiv-stilistic) prin romantizarea de tip efuziune prestat de jocul spectacular disproportionat și abordarea implicită a unor devieri stilistice (promovarea kitsch-ului în interpretare)

- ca latură etică – prin egocentrism, vanitate solistică, agresivitate scenică, joc dialogat decentrat și ignorarea solicitărilor parteneriale, cu ieșirea în evidență prin orice mijloace

- și: intersectând arcurile-limită cum ar fi *caraghiosul* generat de jocul scenic necontrolat, de discrepanța dintre scop și efect, dintre mijloace și realizare

³⁴⁰ Dirijorul Constantin Rădulescu în George Zaharescu *Copiii teribili ai operetei și marea lor dragoste*, Editura Muzicală, București, 1988, p. 173

³⁴¹ Anatol Vieru, *Cuvinte despre sunete*, Cartea Românească, 1994, p. 292, 293 și urm.

³⁴² Ibidem, p. 129 și urm.

- *grotescul* - manifestat prin lipsa de discernământ în maniera de abordare a gesticii mimicii promovate ca factori energizatori ai randamentului interpretativ (legănat, balansare excesivă, datul pletelor pe spate, arcuiri trupești distorsionate, joc de teatru inadecvat, plâns-lăcrimare, schimonosirea extremă) – prin înțelegerea deficitară a intențiilor componistice și traducerea lor vizuală corespunzătoare precum și persistența în continuarea unor acte în dezacord cu realitatea scenică

- *morbidul* – activat de alunecarea pe panta unor gestionări naturaliste gesto-mimice, reliefate în cruditățile execuției, incipiența metodologiilor promovate, duritatea și tranșantul lipsite de fundamentări logice, încurajarea vulgarului și convulsivului

- *absurdul* - tolerat de reducerea gesto-mimică la inerții cvasi totale ori inconsecvența în alegerea mijloacelor de exprimare (desincronizări între parteneri și între diferite regii, scenarii statice monocrome ori obsesive în concepție și perspectival)

- *ridicolul* – generat de persistența încăpățânată a solistului în fața unor cauze iremediabil pierdute (ignorarea platitudinilor, a clișeele eronate) de lipsa pierderii simțului măsurii, interpretarea eronată a unor coduri semantice, de lipsa unor ierarhizări ale aptitudinilor temperamental-scenice, prin aprofundarea mecanică a mesajelor și persistența ieșirilor (prestațiilor) scenice cu orice preț și în orice condiții, fără conștientizarea unui act de selecție, „interferența arbitrară (concluzionare fără certitudinea dovezii) a ilogicii gestului”³⁴³.

„Există <<mobili>> și <<imobili>>, respectiv ostentativ <<seci>> și ostentativ <<hiperactivi>>. Cred că nici una din extreme nu slujește scopul muzicii. Mișcarea face parte din <<regia>> actului scenic, ori dacă e frânată dinadins ori e supralicitată, își pierde spontaneitatea, mesajul”³⁴⁴. În consecință e nevoie de o descongestionare a gesturilor inutile “purificarea realizându-se prin debarasarea de paleativele fotogeniei, emoția adevărată apărând ca un efect, nereprezentând un scop declarat”³⁴⁵. „La începutul carierei îmi plăcea să improvizez fără limite ... mă dedam la multe clovnerii [...]. A venit o vreme când am avut revelația inutilității împovărării rolului”³⁴⁶.

Astfel, exteriorizarea arsenalului și elanului în expresivitate se va integra în coordonatele concepției echilibrate a regiei muzicale odată cu absorbția unor cuantumi cognitive și arcuiri evolutive dinamizate, scăpate din angrenajul inhibițiilor sugerate de voința performantă, proprii protagoniștilor aflați la debutul prestațiilor scenice și strategice.

Anacronisme auditiv-aptitudinale (ca repere ale talentului individual) – modele ale handicapurilor

„Géza Révész surprinde două ipostaze ale manierei de înfățișare a talentului:

³⁴³ Victoria Nicolae, *Teza de doctorat*, Biblioteca Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca, p. 148

³⁴⁴ Nicholas Harnoncourt, op.cit., p. 38

³⁴⁵ Emil Simon, în Augustin Sandu, *Arpegii pentru patru anotimpuri*, Editura Junimea, Iași, 1976, p. 204

³⁴⁶ Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, Editura Meridiane, București 1966, p. 234

1. Talent reproductiv – presupunând putere de muncă reînnoită, repetată, randament, redare fidelă a propriilor experiențe, gândiri, închipuiri, imagini, toate ridicate la nivel superior (a se vedea recitatori, pedagogi, oameni de știință).

2. Talent aplicativ – care preia de la alții concepții, gânduri, metode și pe care le folosește ingenios și le (re) modelează – (a se vedea instrumentiști, actori”)³⁴⁷.

Deficiențele de vocație-voluție surprind tocmai antagonicul acestor condiționări, oferind în paralel o antiteză, prin manifestarea unor modele ale unor handicapuri corespunzătoare. Astfel putem constata :

- a) lipsa sustenabilității în aspectul motivant prin „stingerea” focarelor de impuls și dezarmarea datorată carențelor în contextul stimulării (vs. putere de muncă, reînnoire)
- b) lipsa reperelor cognitive, autodefinitorii (vs. redare la nivel superior a experiențelor personale) (a+b = talent reproductiv)
- c) lipsa maleabilității și pertinentei reactive (vs. preluare, folosire, modelare) – respectiv talent aplicativ
- d) lipsa personalității, prin limitare a reproducerii și inerție creatoare (vs. talent interpretativ)

NETALENTAT

Cu cât apasă pe umerii
talentatului mai multă
răspundere cu atât crește
entuziasmul, pofta de muncă
și forța imaginației

DEFICIENȚĂ

a) solistul e lipsit de detalii ale vocației
- nu are motivări, cerințe interne de acutizare
a unor continuități volitive
- forță a stimulării voalată
- dispariția factorilor animatori duce la abandonul
voluțional, la dispersarea motricii ca evoluție
„punctul de final coincide cu punctul de pornire al
talentului veridic”³⁴⁸ – E **DEZACTIVAT**

un netalentat va dezarma rapid

Nu se poate aprinde un foc cu
materiale antiinflamabile. Mocnitul
produce un fum gros, învăluitoare,
îneacăcios,
care în loc să purifice
poluează

b) solistul e deconectat de la factorii de
inflamare inoculare a culturii globale „poate face
impresie dar nu are sevă. Intuiția, talentul, nu te
pot servi la infinit, trebuie să le dublezi cu
cultivarea de o viață întreagă”³⁴⁹.

³⁴⁷ Paul Michel, *Zenei képeesség, zenei kézség* (Aptitudine, îndemânare muzicală), Zeneműkiadó Budapest, 1964, p. 70.
„Nemaivorbind de talentul interpretativ care aduce <<traduceri>> ale altor oameni, concepție și transmitere filtrată prin propria personalitate. A se vedea talentul productiv (cel care creează ceva cu totul nou)” (Ibidem p. 70).

³⁴⁸ A se vedea *Itzés Gergely*, op.cit., p. 21, 22

³⁴⁹ Emil Simon, interviu în Augustin Sandu, *Arpegii pentru patru anotimpuri*, Editura Junimea, Iași, 1976, p.203

- i se blochează accesul la improvizații, asocieri, combinații prin neputința folosirii experiențelor personale - **E INERT**

- inhibare în cazul necesității de reacție și estompare care conduce la o frânare a comuniunilor în dialog și a răspunsurilor la solicitările scenice

c) handicapul conduce la dezagregarea structurilor de replicare a eficienței de raportare la situațiile noi, neprevăzute și greutate
- lipsa soluțiilor în căutarea modelelor de rezolvare a evenimentelor dilematice
- lipsa intuițiilor și a vigilenței în asocieri, combinații
- **E STATIC**

- personalitate incoloră, neflexibilă ca reflexe în comunicarea scenică „Nimic mai obositor decât când cântă cu un partener lipsit de temperament. fiind nevoit a da totul de la tine pentru salvarea spectacolului”³⁵⁰

d) presupune adoptarea unor procedee finite și preluarea actelor de imitare sterilă, fără integrarea personalității Reacție de ascultare și pliere
- personaj dezactivant, inspirând majoritatea actelor de compromis, cu inflexiuni de mediocrizare și penurii în investirea datului temperamental
- **E PASIV**

Acest din urmă citat reliefează restricționările ambientale și opacitatea oglindirilor colaborărilor strategice în vederea fertilizării imaginii spectaculare, în care bariera în comunicare datorată handicapurilor aptitudinale angrenează continua interpunere a parametrilor lacunari în exprimarea arcurilor evolutive³⁵¹ chiar și în cazurile în care avansul cognitiv garantat de prestația acompaniatorului este recuperat ca amplitudine, efortul de redresare nu va putea impune modele convingătoare. Activitățile strategice nu pot amprenta prestațiile solistice deficitare aptitudinal decât în mod dirijat, autodirijările evasi inexistente ca impuls de proiectare venit din sfera celui acompaniat așteptând aceste impuneri exterioare, datorită lipsei de penetrare în panorama deschiderilor în cazul auzului interior (multe dintre acestea având loc tardiv, după terminarea studiilor).

În general, inocularea informațiilor venite din exterior, lipsa efortului investigației proprii, frânează conturarea pretențiilor de sintetizare, consecvența asocierilor, amprentarea imagistică proprie și formulările deciziilor strategice. Încordarea fuzionării, explicată prin inhibițiile personale datorate acestor deficiențe aptitudinale, acumulează stagnări, („pas pe loc”), proiecții evolutive inerte care

³⁵⁰ Florica Cristoforeanu, *Amintiri din cariera mea lirică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1964, p.358

³⁵¹ Maniera de improvizare strategică poate cere un efort de adaptare, care însă în colaborarea cu artiști autentici poate fi logică, pentru că aceștia se supun legilor interne ale interpretării. De aceea e atât de greu să te adaptezi la cântul dezordonat debusolat, lipsit de maturitate ori consecvență, de unde și imposibilitatea unor „salvări” în cazul elementelor nepregătite sau netalentate

reclamă continue digresiuni ajustative, efortul colaborativ aducând doar împrăștiări imagistice și ameliorări dialogale.

Deficiențe în administrarea tonusului volitiv – academismul în interpretare

Volițiunea exacerbată, angajată în trasee ale elaborării adaptate unor cerințe perfecționiste, cu alură competitivă, poate sigila deschiderile spiritual-comunicante printr-un pragmatism conceptual centrat pe o arie crispată a exprimărilor performante, fără cusur, inteligente, ștachetizate.

„Datorită caracterului de <<business>> a prestației artistice, tinerii soliști nu-și pot permite luxul unor execuții imperfecte, mergând până la marginalizarea celor mai neînsemnate erori, chiar dacă e vorba de un singur sunet”³⁵².

În acest fel exprimarea monocentrată (uniformizată) devine pedantă, autopurificată, lipsa aventurilor investigației oferind elaborării o epurare a impurităților improvizatorice, o eludare a evenimentelor sonore spontane. Totuși, „micile imperfecțiuni sunt cele care pot face memorabil un spectacol, datorită faptului că publicul este ajutat în acest fel să-și dea seama că protagonistul acționează scenic, e și el om, iar această constatare îi apropie unii de alții ori [...] prin tehnicizare și celebrism acut [...] se omoară sufletul piesei (și al execuției – n.n.)”³⁵³.

Corectitudinea și supraevaluarea rațională a spectacolului scenic jalonează normele metodologice a suprimării imprevizibilului. În asemenea interpretări sunt luate toate măsurile de siguranță în vederea oferirii unor soluții lipsite de dezamăgiri ale evenimentelor arbitrare, cu garanții de elaborare certe, calculate, soliștii devenind teoreticieni ai propriei lor interpretări. „Trăim într-o lume pragmatizată, cu afectivitate slăbită, cu o respingere a afectivității” – spune dirijorul Horia Andreescu³⁵⁴.

Autolimitările expresivului, unele ca un verdict în înverșunările față de supraponderea sentimentalului (aici fiind însă vorba de o deficiență cu rol de cumul privind toți parametrii exteriorizării) creează laboratoare de decantare a substanței emoționale, de sărăcire a expresiei timbrale.

„Dacă temperamentul debordant primejduiește puritatea (stilul, claritatea – n.n.) ar fi tragic ca puritatea să anihileze temperamentul”³⁵⁵.

Emfaza interpretărilor și voința acerbă de originalitate a actelor proprii, de unicat (pentru a îngădui cât mai puține repere oferite imitării) de acceptare și de investire a unor xenofilii în elaborarea evenimentelor spectaculare, invocă o spontaneitate artificială, căutată, capabilă a se exprima doar prin percutarea cu scop șocant asupra receptorului. Unii soliști, pentru a părea interesați, scot în evidență

³⁵² Arthur Rubinstein în Varga Bálint, *Beszélgetések hires muzikusokkal* (Convorbiri cu muzicieni celebri), Editura Minerva, Budapest, 1972, p. 198

³⁵³ Földes Andor (pianist) în Varga Bálint, *Beszélgetések hires muzikusokkal* (Convorbiri cu muzicieni celebri), Editura Minerva, Bdapest, 1972, p. 139, 140

³⁵⁴ În *Arta dirijorală*, Editura Universității Naționale de Muzică București, 2005, p.88, 89

³⁵⁵ Henryk Szeryng, interviu în Augustin Sandu, op.cit., p.44

laturile excentrice ale materialului executat, accente exacerbate, impulsuri decentrate (efect de contratimp, prin mutarea greutății asupra timpilor slabi) toate acestea existând în stare latentă în subconștientul frazei muzicale, interpreții scoțându-le însă în evidență prin ierarhizări de genul: „acesta este momentul cel mai important, fără el discursul negăsindu-și împlinirea”. Veșnica jonglerie cu noul, ineditul (ca formă de compensare a unor deficiențe afectiv-motorice) poate prezenta și o fațadă periculoasă, riscantă, ce poate să ducă la pierderea esențialului, a identității mesajului original (a punctelor semantice de pornire). Agogica stufoasă dacă nu e însoțită de gestul spontan reprezintă o alterare senzuală, încropită din accente de nesinceritate, gândirea fiind subordonată efectului, de dragul căruia ajung să fie sacrificate unele achiziții comune, datorate evidențierii unor particularități minore în omogenitatea discursiv-stilistică. Ori prea multe evenimente scenice autolicitate tensional sau dramaturgic conduc la evidențierea efectului contrar, spectacolul urmând a se aplatiza, a căpăta accente monotone și monocrome. „În ziua de azi majoritatea soliștilor, cu toate că interpretează foarte frumos, interiorizat, civilizat, păcătuiesc printr-un scenariu atât de plictisitor, încât după o audiere repetată ascultătorul simte că dorește o despărțire față de cântul lor³⁵⁶. Din regia lor scenică lipsește funcțiunea dramatică complexă a spectacolului total, aceea de a transforma ipostazele sale în eveniment, a fi altceva la fiecare apariție!

Supremația cursivului, ca element de curgere continuă, fără oprirea nostalgică asupra detaliului, inflexiunii, reflectă starea de spirit contemporană, unde totul este subordonat analizei măsurii. Solistul pragmatic trăiește cu o permanentă teamă de a nu deveni ridicol, suferind de un complex de inferioritate emoțională (parcă îi e rușine să-și etaleze sentimentele în fața publicului, într-un act de pudoare afectivă). Ori de cele mai multe ori, devine ridicol tocmai datorită situației create de el însuși. Dorința de perfecțiune poate fi comparată cu folosirea unor substanțe menite să păstreze intact și strălucitor aspectul exterior. De aici și dese momente de insatisfacție spirituală, de inconfort cathartic, de amorf al esteticului, diriguind o curgere antestabilă a șuvoiului expresiv, de încadrare în maluri de beton a unor canale comunicante, prin devieri de la cursul natural. Ce interes mai poate prezenta o interpretare ai cărei parametri îi cunoaștem aprioric, când știm dinainte direcția de curgere, fără căderi, meandre, artificializată până la ultimul detaliu cu o știință inginerască generatoare de plictis intelectual. „Totul e la locul său, de aceea totul e atât de plictisitor, e lipsit de tensiune. E ca o cină servită pe tavă, în condiții luxoase, omul văzând dinainte din ce e compus meniul, sublimând efectul de surpriză”³⁵⁷.

„Tinerii sunt ca niște profesori în miniatură și interpretează ca niște bătrâni. Mă uimește uneori că, din punct de vedere al <<preaperfecțiunii>> noi, bătrânii părem tineri pe lângă ei. Noi cântăm cu entuziasm, ratând uneori o notă-două, dar din toată inima. Ce păcat că acești tineri interpretează cu un fel de sobrietate înțepată, care nu le

³⁵⁶ Ibidem, Sándor György, p. 207

³⁵⁷ Sviatoslav Richter, interviu radio

șade bine. Ai zice că sunt maeștri absoluți, nu se dăruiesc decât cu extremă zgârcenie și se străduiesc să păstreze o temperatură ... de gheață”³⁵⁸.

Inflexiunile dialogului devin partinice datorită caracterului academic, sobru, perfecționist permeabilitatea comunicării incluzând strategizarea dialogului în același timp excluzând implementarea ei ca esență de replicare. Adulările perfecționiste, rigide, înfierile unor clișee, morga celebrului devin un slab animator al volubilităților, raportându-și esența la necesitățile estetice de moment ce elimină improvizația, datorită unor mobilități convenționale, a elevațiilor sterile, snobismului comunicării, interparteneriale, în general datorită convenționalului în selectarea mijloacelor de proiecție dramaturgic-spectaculară. Conviețuirea spiritual-scenică cu acești soliști va suferi datorită inconfortului adaptării, a lipsei de susținere emoțională. Strategiile de ameliorare vor urma traseul celor de ajustare în cazul caracterelor așa-zise „dificile”.

Deficiențe ale consecvenței motivațional-volitive – superficialul

Lacunele, în cazul solistului investit cu un tezaur cognitiv, insuficient mobilizat sau decentrat în intensitate și intenție și direcționat către spectrul aleatoricului, apare ca referință, la exteriorizarea procedeeelor în dinamizarea rezolvării dilemelor scenice și în confruntarea implicării ce decurge din acest act. În cazul unor semiautomatizări conferite de sedimentările experimentalului, apare un conflict de activare în care superficialul nu oferă destule garanții variației, instalându-se într-o comoditate rutinardă ce duce la scăderea vigilenței. Atenția nu găsește în acest fel puncte de referință în legiferarea activității sale, controlul exercitat asupra eșalonărilor în administrarea programatică permițând diluări metodologice și cu caracter de compromis.

Deficiențele (auto)evaluării, a motivării și administrării se reflectă în trei ipostaze direcționare:

- 1) aspecte ale defocalizării activității
- 2) aspecte atitudinale ale lipsei de motivație
- 3) aspecte ale lipsei exploatării valențelor personale

1. *Defocalizarea activității*, privită ca o lipsă a concentrării în intensitate, în lumina unor perturbări de dispersie datorate unor simultaneități de cumul, generează repercusiuni în continuitatea executorie la nivelul cursivității și consecvențialității travaliului, cu efecte directe asupra seriozității, concentrării, a conducerii conștiente și sigure a programului discursiv. Mulți soliști instrumentiști, datorită unor împrejurări limită, sunt constrânși să se angajeze în diverse instituții (opere, filarmenice, restaurante, cluburi) ori să presteze activități pedagogice, turnee, sau să colaboreze

³⁵⁸ Arthur Rubinstein în Augustin Sandu, op.cit., p. 222

peste măsura posibilităților energetice în multiple formații. O asemenea dispersare a energiilor duce la defundamentarea, instabilizarea unor echilibre ale tonusului general, alterări ale particularităților de stabilitate interpretativă, la o deficiență de ținută artistică, de responsabilitate atât față de partenerul de dialog cât și față de mesajul artistic propus. Această aglomerare a activităților implică prestarea unor munci dispartate, lipsite de concentrare, cu aspecte de ocazional și arbitrar. Pornirile de repertoriu tardive completate cu munca în „asalt”, cu scopul recuperărilor în forță, *stretto*-uri de ultim moment cu joc echilibristic pe spații restrânse și cu perspectiva mereu prezentă a unor capcane și strategii de adaptare cu potențial ridicat de recul în momentele dilematice – toate acestea cumulate, vor oferi o prestație ce nu poate sta în picioare, randamentul suferind scăderi notabile față de execuțiile anterioare. Compromisurile tactice, abrogarea unor etape ale studiului consecvent și eșalonat în timp, adaptările tranzitorii, improvizările și ajustările datorate slăbelor alocări tempice, inconsecvențele strategice prin munca la repezeală îngăduie instalarea unor disconforturi în fuzionare și o intimitate afectivă scăzută, precară, cu lucrările interpretate. Apar astfel tot mai multe „surprize” în execuție, clătănări și vertijuri agogice, adaptări stilistice necontrolate, hotărâri pripite, eronate.

Întotdeauna va exista un pilon care va ceda, datorită unor nesistematizări, nefundamentări de operare.

Printre aspectele de superficializare a prestației se pot aminti:

- sosirea în ultima clipă la orele de specialitate, corepetiție sau chiar la spectacole, datorită activităților adiacente, cu focar intens de dispersie
- intrarea la cursuri fără o încălzire prealabilă ceea ce implică abordarea crispată a pasajelor, obișnuirea cu munca de suprafață
- alegerea a tot mai multor compromisuri („trucuri”) apte a salva momentele delicate
- defocalizarea atenției, prin gânduri îndreptate spre activități anterioare/ulterioare, străine de efervescența momentului
- acumularea unui fond de stres, supralicitări energetice, abandonări ale repertoriilor propuse inițial, lipsa motivației în studiu, implicit scăderea apetitului interpretativ, a expresiei afective
- imagine strategică ștersă, perspectivă limitată, orizont creativ închis
- crispări temperamental-inhibitorii asociate cu tensiuni interparteneriale datorate lipsei de profunzime a comunicării dialogate
- decolorarea tonusului afectiv-timbral și reducerea imaginilor ideatice și a asocierilor prin abolirea profunzimilor semantice.

2. Lipsa motivației – apare prin amplificarea mutării intereselor, adâncite de eterogenizarea și diluarea impulsurilor în receptarea informațiilor. Comoditatea afișată în strategiile ce implică rezolvarea dilemelor duce repede la superficial în ritmicitatea travaliului și implicit la relativizarea unor idealuri.

Scăderea cerințelor (a densității programelor școlare) coroborată cu sporirea indulgenței docimologice sporește apariția unor detalii de slăbire a tensiunii creatoare, a lipsei unor reale stimulente în studiu, a vigilenței datorate concurenței, anturajul și exemplul de grup (colegial, partenerial) deficitar, amorsând focarele de mediocrizare a intențiilor în elaborare.

Stereotipia unor îndrumări și angrenaje pedagogice, aplanarea tensiunilor docimologice, comprimarea și distorsionarea obiectivității, imparțialității, urmate de micșorarea amplitudinilor de diferențiere în cadrul clasificărilor valorice individuale și comparate, ascute valurile de atitudine demotivată, implicând diluarea unor imagini de reliefare a unor ștachete autoimpuse și apariția uniformizării în execuție, a compromisului valoric, a interpretărilor șterse, lipsite de interes, dictate de conștiința minimului garantat. La acești pseudo-soliști „o lucrare nu e nimic mai mult decât <<una printre altele>> iar interpretarea <<o îndeletnicire ca oricare alta>> de aceea interpretările <<micilor>> sunt fără nici un relief, șterse, identice una cu alta”³⁵⁹.

Lipsa motivațiilor creative sunt alimentate și de siguranța absolvirii fără efort și a parcurgerii relativ comode a etapelor de studiu/examinare, prognoza apriorică a rezultatelor finale aplanând conflictele voinței performante (fiecare protagonist devine conștient că va absolvi facultatea, notarea nu prezintă o importanță vitală) la care concură faptul că deseori lapidarul nu e descurajat cu toată convingerea, compromisurile asamblate cu reacții de simpatie/antipatie din partea membrilor comunității universitare/școlare distorsionând deseori gradul de angajare a tensiunii emotive a solistului instrumentist.

„Un om normal beneficiază de atâta aptitudine muzicală ca, împreună cu ajutorul unui <<bun>> profesor să fie capabil de a face rost de o diplomă de încheiere/ atestare a studiilor. Din păcate există tot mai multe compromisuri în procesul de învățământ, care se modelează tot mai acut către cerințele unei clase de mijloc”³⁶⁰.

Strategiile de dialog impuse de către acompaniator în ansamblul prestațiilor demotivate vor conduce la licitări regizorale de impulsionare-improvizare, asamblate printr-un joc teatral de compensare, de angajare spectaculară revigorantă.

3. Lipsa exploatării valențelor personale – prezintă amplificări ale deficitului în cazul instrumentiștilor aptitudinal înzestrați. Căile ușoare de obținere a succesului, efortul relativ limitat în atingerea și satisfacerea unor idealuri sonore obținute fără tensiuni ce reclamă introspecție majoră îi ademenesc către un „narcisism” în evaluarea interpretării. Datorită nativului lor în gestionarea dilemelor și evenimentelor scenice, cad repede într-o stare de automulțumire urmată de „autograție” (image <re>compensatorie mai volubilă) fenomen care dezactivează potența autoimplicării. În general prin calitatea lor de „urechiști” nu penetrează aspectele de detaliu, rămânând

³⁵⁹ Friedrich Gulda, în Augustin Sandu, op.cit., p. 19

³⁶⁰ Ittész Gergely, *Fuvolás* (Flautist), Editura Íves Könyvek, Budapest, 1996, p. 26

imuni la posibilitatea actelor de sacrificiu devorant, obținând admirația examinatorilor cu investiții minime, potențate de o tehnică a „învăluirilor” și dezinhibărilor motorice care „iau fața”. Deseori însă, în spatele acestor imagini de spectacol se ascund superficialități în execuție îngemănate cu discrepanțe stilistice și implicări afective de suprafață. (În acest caz toată „știința” acompanyatoare acumulată nu e suficientă în a salva situația scenică în care partenerul nu cunoaște notele – „simulează” – nu e interesat de rezultatul cântului său – ori e empiric).

„Cel mai mult mă enervau nu elevii mai puțin înzestrați (<<de unde nu-i nici Dumnezeu nu cere>>) ci elevii care [...] deși aveau datele naturale necesare [...] nu voiau să facă nimic cu ele [...] mă iritau prin ușurința, superficialitatea, indiferența și pasivitatea lor temperamentală și volitivă”³⁶¹. Mulți dintre ei trec prin anii de studiu nefertilizați, cu proiecții amorse ale personalității și cu regretul din partea partenerilor de dialog că nu au putut conduce și aprinde făclia unor germinări promițătoare.

„Discipolul care e interesat de ceva anume, întotdeauna are o sumedenie de întrebări. Cel care nu are <<probleme>> cunoaște doar evaziv – la suprafață – lucrările interpretate, de aceea nu are ce întreba, deoarece nu are ce să întrebe. Dacă cineva a început să se preocupe serios de ceva, atunci au început să apară una după alta dubiile: <<vai, cum ar trebui făcut cutare sau cutare lucru!>> Pe aceștia am putut să-i educ. Cel căruia nu a întrebat, eu nu i-am spus mai nimic”³⁶².

„Trăiește în om ciudată superficialitate, care îi șoptește: <<mergi mai departe și vom vedea>>. Apoi, pe când ne trezim, nu mai avem ce vedea”³⁶³

³⁶¹ H.G. Neuhaus, *Despre arta pianistică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1960, p. 211

³⁶² Ferencsik János, în *Bónis Ferencz 13 találkozás Ferencsik Jánossal* (13 întâlniri cu Ferencsik János), Zeneműkiadó Budapest, 1984, p. 42

³⁶³ Ibidem, p. 92

Concluzii

În ziua de azi, degenerarea complexului dialogal devine un fenomen de presantă acuitate. Generațiile actuale comunică între ele prin nivelul unor vitralii din ce în ce mai opace, mai monocolare. Lipsa nevoii de transmitere-receptare a unor informații sincretice, înstrăinarea, retragerea într-o lume virtuală cu implanturi autiste, degenerează fluxul germinator al unor construcții dialogale comune.

De aici și semnalul de alarmă ce transpare din rândurile acestui demers de investigare a laturilor non-dialogale și încercarea de a salva ceea ce a mai rămas dintr-o respirație comună, atât în viața spectaculară cât și în trăirile cotidiene

BIBLIOGRAFIE

- ALEXANDRESCU, Romeo
ANDREESCU, Horia
ARBORE, A.I.
BĂLAN, George
BENTOIU, Pascal
BERNSTEIN, Leonard
BING, Rudolf
BLAGA, Lucian
BLUM, Tamás
BOBESCU, Jean
BÓNIS, Ferenc
BOROS, Attila
BÖHM, Karl
BÖHM, László
BRENDL, Alfred
CHIRODEA, Letiția
- Spicuri critice din trecut*, Editura Muzicală a Uniunii
Compozitorilor din RSR, București, 1979
Arta dirijorală, Editura Universității Naționale de Muzică,
București, 2005
Interpretul teatrului liric, Editura Muzicală, București,
1983
Sensurile muzicii, Editura Tineretului, 1964
Mică filozofie a muzicii, Editura Eminescu, București, 1975
Cum să ascuți muzica, Editura Humanitas, 1998
Deschideri spre lumea muzicii, Editura Eminescu,
București, 1973
Imagine și sens, Editura muzicală a Uniunii
Compozitorilor, București, 1971
A muzsika öröme (Bucuria muzicii), Editura Gondolat,
Budapest, 1976
A megválaszalatlan kérdés (Întrebare fără răspuns),
Zeneműkiadó, Budapest, 1979
5000 est a Metropolitan-ben (5000 de seri la Metropolitan),
Zeneműkiadó, Budapest, 1982
Zări și etape, Editura pentru literatură, București, 1968
Elanul insulei, aforisme și însemnări, Editura Dacia, Cluj-
Napoca, 1977
A karmester (Dirijorul) – antologie -, Editura Gondolat,
Budapest, 1972
La pupitrul operei, Editura Muzicală a Uniunii
Compozitorilor din RPR, 1964
13 találkozás Ferencsik Jánossal (13 întâlniri cu Ferencsik
János) Zeneműkiadó, Budapest, 1984
Klemperer Magyarországon (Klemperer în Ungaria),
Zeneműkiadó, Budapest, 1973
Pontosan emlékszem (Îmi amintesc precis), Zeneműkiadó,
Budapest, 1977
Zenei műszótár (Dicționar muzical), Zeneműkiadó,
Budapest, 1955
Tűnődés a zenéről (Reflecții despre muzică), Zeneműkiadó,
Budapest, 1976
Pedagogia pianului din perspective citirii la prima vedere,
Editura Arpeggione, 2003

CREȚU, Carmen	<i>Psihopedagogia succesului</i> , Editura Polirom, Iași, 1997
CRISTOFORIANU, Florica	<i>Amintiri din cariera mea lirică</i> , Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, București, 1964
DĂNCEANU, Liviu	<i>Eseuri implozive</i> , Editura Muzicală, București, 1998
DEBUSSY, Claude	<i>Domnul Croche, antidiletant</i> , Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR, 1965
DELSON, V.I.	<i>Sviatoslav Richter</i> , Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, 1962
DOLYANSKI, A	<i>Mic dicționar muzical</i> , Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, 1960
EINSTEIN, Alfred	<i>A zenei nagyság</i> (Măreția în muzică) Európa Könyvkiadó, Budapest, 1990
FAILONI, Sergio	<i>Hangfogó nélkül</i> (Fără surdină), Zeneműkiadó, Budapest, 1962
FEUER, Mária	<i>50 muzikus műhelyében</i> (În atelierul a 50 de muzicieni), Zeneműkiadó, Budapest, 1976
FIROIU, Vasile	<i>Un roman și harul său</i> , Ionel Perlea, Editura Albatros, 1973
FLORU, Robert	<i>Tipuri și temperamente</i> , Editura Științifică, București, 1965
Sub redacția FLORU, Robert	<i>Psihofiziologia activității de orientare</i> , Editura Academiei RSR, București, 1968
FUCHS, Francisc	<i>Acompaniamentul de pian, gen creativ-interpretativ al artei sunetelor</i> , Editura Media Musica, 2008
FURTWÄNGLER, Wilhelm	<i>Pagini de jurnal</i> , Editura Muzicală, București, 1987
GEORGII, Walter	<i>Îndrumări pentru pianiști</i> - traducere din limba germană după Editura Atlantis, 1954, Biblioteca Academiei de Muzică "Gheorghe Dima", Cluj-Napoca
GERLE, Robert	<i>A hegedűgyokorlás művészete</i> (Arta studiului violonistic), Zeneműkiadó, Budapest, 1987
GIESEKING, Walter	<i>Așa am devenit pianist</i> , Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR, București, 1967
GOLDBECK, Fred	<i>A tökéletes karmester</i> (Dirijorul perfect), Zeneműkiadó, Budapest, 1974
HARNONCOURT, Nicholas	<i>A beszédszerű zene</i> (Muzica vorbită), Editio Musica Budapest, 1988
IACOBESCU, Liliana	<i>Acompaniamentul ca artă</i> , Editura Universității Transilvania, Brașov, 2006
IORGULESCU, Adrian	<i>Timpul și comunicarea muzicală</i> , Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București,

- 1991
- ITTZÉS, Gergely
JANOPOULO, Tasso
JANNET, André
KOGAN, Grigori Mihailovici
MENUHIN, Yehudi
MICHEL, Paul
MOORE, Gerald
NAIE, Lăcrămioara
NICOLAE, Victoria
NICULESCU, Ștefan
OPRESCU, Mircea
PEIFFER, Vera
PERELMAN, Nathan
PIATIGORSKI, Gregor
PINCHERLE Marc
POPESCU –
NEVEANU, Paul
RĂDUCANU, Mircea - Dan
RICHTER, Sviatoslav
RUSSEL, Thomas
SANDU, Augustin
- Fuvolás* (Flautist), Editura ÍVES könyvek Budapest, 1996
Note și anecdote, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, or din RSR, București, 1968
Stilistische Betrachtungen zur Flötenliteratur, Schweizer Flöten Gesellschaft, Editor Günther Rumpel, Bern, 1991
La porțile măiestriei, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, București, 1963
Călătorie neterminată, Editura Muzicală, București, 1980
Zenei képesség, zenei készség (Aptitudine muzicală, dotare muzicală), Zeneműkiadó, Budapest, 1964
Túl hangos vagyok ? (Acompaniez prea tare?), Zeneműkiadó, Budapest, 1962
Arta acompaniamentului de operă și lied, Editura Sanvialy, Iași, 1996
Teza de doctorat, Biblioteca Academiei de Muzică “Gheorghe Dima” Cluj-Napoca
Reflecții despre muzică, Editura Muzicală, București, 1980
Am cântat sub bagheta maestrului George Georgescu, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1993
Mai multe despre gândirea pozitivă, Editura Terra, 2000
Zongoraóra (Ora de pian), Zeneműkiadó, Budapest, 1983
Csellóval a világ körül (Cu violoncelul în jurul lumii), Zeneműkiadó, Budapest, 1970
Lumea virtuozilor, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR, București, 1968
- Dicționar de psihologie, Editura Albatros, București, 1978
Metodica studiului și predării pianului, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983
Introducere în teoria interpretării muzicale, Editura DAN, 2003
Bazele metodice ale comportamentului profesorului de pian, Editura PIM, 2004
Írások, beszélgetések (Scrieri, interviuri, convorbiri), Ed. Holuap kiadó, 2003
Filharmónia, Zeneműkiadó, Budapest, 1961
Arpegii pentru patru anotimpuri, - vol. I, Editura Junimea,

- Iași, 1976, vol. II, Editura Junimea, Iași, 1981
- SCHUMANN, Robert *Din cronicile Davidienilor*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1972
- SILVESTRU, Valentin *Personajul în teatru*, Editura Meridiane, București, 1966
- SOREANU, Șerban-M. *Johannes Brahms, Muzica de cameră cu pian*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1990
- TOFFLER, Alvin *Șocul viitorului*, Editura Politică, București, 1973
- TULVANU, Ghizela *Principii de acompaniament și interpretare în muzica vocală*, Editura Arvinpress, București, 2008
- VARGA, Bálint *Beszélgetések híres muzsikusokkal* (Convorbiri cu muzicieni celebri), Editura Minerva, Budapest, 1972
- VIERU, Anatol *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, București, 1994
- VOILEANU-NICOARĂ, Ana *Chipuri și mărturii*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1971
- WALTER, Bruno *Téma variációkkal* (Tema cu variațiuni), Zeneműkiadó, Budapest, 1966
- WEISER, Eduard *Corepetiția de operă* – lucrare de examen de stat, Biblioteca Academiei de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca
- ZAHARESCU, George *Copiii teribili ai operetei și marea lor dragoste*, Editura Muzicală, București, 1988
- *** *Revista Muzica*, nr. 11/1962, 9/1963, 1/1965, 12/1965, 8/1972, 10/1978, 9-12/1989, 5/1998
- *** *Revista Probleme de muzică*, nr.4/1963
- *** *Sistema Iskusstva, culegere de articole-antologie*- Moskva, 1966
- *** *Revista Secolul XX*, nr.289-291/1986
- *** *Studii de psihologie școlară*, coordonatori Beniamin Zörgő și I. Radu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979
- *** *Cugetări engleze*, sub redacția Horea Huluban, Editura Albatros, București, 1980
- *** *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984