

**MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE  
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ BUCUREȘTI**

**TEZĂ DE DOCTORAT**

*Etape în formarea artistului liric*

**(Rezumat)**

**Doctorand: Alexandru-Ioan Badea**

**Coordonator științific: Prof. univ. dr. Dan Dediu – Sandu**

## 2018

Teza doctorală „Etape în formarea artistului liric”, scrisă de Alexandru Badea, sub coordonarea prof. univ. dr. Dan Dediu la Universitatea Națională de Muzică din București, conține trei capitole, precedate de o introducere și urmate de observații concluzive, un rezumat în engleză, o listă bibliografică și două anexe.

Teza abordează trei teme majore: (1) Relația pedagogică profesor-elev; (2) căutarea de sine, a profesorului și a elevului, în procesul devenirii; și (3) raporturile profesionale dintre solist, dirijor și regizor.

Astfel, (1) prima etapă a parcursului devenirii artistului liric este văzută ca fiind, de cele mai multe ori, tributară calității profesorului. Chemarea pedagogică a acestuia confirmă, în primul rând, capacitatea sa de a rămâne pe traiectoria devenirii. Prospețimea și deschiderea acestei virtuți îi va permite dascălului să primească învățătura pe care elevul i-o va da involutar. Așadar, concepția autorului acestei teze privește activitatea pedagogică nu ca pe o atitudine *ex cathedra* a profesorului (nu o rigidă și dictatorială dictare), ci ca pe un dialog în care ambele voci trebuiesc în mod egal auzite.

(2) Prin „devenire”, autorul înțelege o traiectorie al cărei unic scop este sensul. Devenirea nu este lipită de linia orizontului, ci se naște din fiecare clipă. Orizonturile aparțin ființei: eu sunt asta, dar tind să fiu altceva, schițat pe orizont — ca limită și, poate, ca deschidere. Clipele, însă, sunt ale devenirii. Atunci când intensitatea și dimensiunea devenirii sunt limitate de impunerea unui orizont, devenirea se transformă în altceva, în instrumentul ingineresc al mișcării către altceva. Abia când scopul precis este dat la o parte de șuvoiul devenirii, lucrurile încep să capete sens — mișcare și direcție imanente —, iar tu abia atunci devii. Căci scopul în sine, ca și așteptările ori restricțiile, rătăcesc pe dinafara devenirii. Căutarea de sine este, ca atare, un proces deschis, care, în principiu, nu se termină vreodată. Atât elevul, cât și profesorul sunt entități incomplete, care se completează și contrazic reciproc de-a lungul acestui proces.

(3) Dificultatea raporturilor profesionale dintre solist, dirijor și regizor stă în aceea că, pe de o parte, fiecare din cei trei reprezintă o autoritate certă, iar pe de alta, că interacțiunile dintre ei ar trebui să se desfășoare pe orizontală, astfel încât, precum în procesul pedagogic, dialogul dintre ei ar trebui să subsumeze principiul autorității personale.

Importanța acestor trei teme vine din faptul că școala este un bastion al rezistenței tinerilor, care îi pregătește să nu se lase ruși între diversele instituții sociale care îi vor folosi în viitor. Cu alte cuvinte, o educație apropiată construiește oameni liberi și întregi.

Punctul de vedere al autorului este acela al artistului și al dascălului, a căror experiență acumulată însumează o jumătate de secol de activitate în domeniul teatrului liric. De-a lungul acestei perioade, autorului i s-au deschis câteva întrebări esențiale, cărora încearcă să le răspundă aici. Această teză sintetizează răspunsurile sale și încearcă să ofere o imagine coerentă a devenirii artistului liric: a artistului liric în general și a autorului în particular. De aceea, o bună parte a tezei discută experiențele sale personale și înțelegerea personală a acestora. Originalitatea acestei contribuții stă în constanta raportare a experienței și înțelegerii autorului la lumea bel canto-ului și a operei ca fenomen cultural, precum și în multitudinea problemelor estetice, tehnice, istorice, pedagogice și psihologice abordate.

Introducerea, în care aceste teme au fost succint prezentate, se încheie observând că avantajul pe care îl are interpretul când își exercită și meseria de dascăl este cunoașterea etapelor care trebuie parcurse pentru a ajunge la „un produs” competitiv și prezentabil; cunoașterea pragurilor care pot părea de netrecut, chiar; a felului în care pragurile, sau blocajele mentale și fiziologice ale elevului, apar și pot fi depășite.

Primul capitol, intitulat „Începuturi”, încearcă să schițeze anatomia pedagogiei bel canto-ului – actele predării și ale învățării, profilul profesorului, labirinturile normalității pierdute, apoi regăsite și, mai cu seamă, obstacolele ce survin în devenirea artistului liric. Pornind de la motto-ul Birgitei Nilsson, „[n]ici păsările nu cântă când sunt triste”, în acest capitol este discutată problema depresiei, acea „gaură neagră” psihologică a cărei forță centripetă blochează deschiderea către lume, dialogul cu ceilalți, dorința de a învăța de la alții și cea de a cânta pentru alții sau pentru sine. Ca „narcisism întunecat”, depresia deschide discuția narcisismului ca *hubris* tipic al vieții artistului liric, o temă recurentă de-a lungul tezei. Partea centrală a primului capitol o constituie auto-analiza erorilor și blocajelor care au marcat mai mulți ani din cariera lirică a autorului. El consideră că munca interpretului cu sine însuși e mai îndelungată și dureroasă, mai contradictorie și mai exasperantă decât cea, psihanalitică, a analizandului cu analistul. „Retrospectiv”, scrie el „parcă întreaga mea carieră lirică se constituia într-un șir imens de repetiții contradictorii a căror premieră era fie amânată *sine die*, fie falsă pur și simplu [...] abia târziu (când aveam aproape patruzeci de ani) am scăpat de demonul interpretărilor eronate [...] De-a lungul carierei mele am avut suficiente

nereușite și reușite ca să nu mai depind de ele, ca să nu mă agăț de recunoașterea celorlalți. De atunci, mă închid în laborator când cânt. Și asta mi-ajunge”. Unul din rezultatele acestui îndelungat proces de auto-înțelegere este descoperirea unei tehnici pedagogice: „cu toate că experimentele pe care le-am făcut, în care îi îndemnam pe studenți să considere frica interioară, pe care am denumit-o generic „disconfort psihic”, drept poziție ideală a vocii, experimente care au avut, de fiecare dată, darul să-i reechilibreze emoțional instantaneu, nu am insistat să-i fac să caute răspunsurile folosind metoda mea. Primul dintre motivele care m-au determinat să nu insist a fost faptul că eram, deja, în stare să explic fenomenul bel canto-ului cu un limbaj mult mai apropiat de cel pe care îl folosește școala italiană. Pe de altă parte, drumul pe care l-am parcurs, până la etapa în care am devenit conștient de senzațiile pe care cântatul corect le creează, a fost o Golgotă pe care nu trebuie să-urce fiecare student. Și, nu în ultimul rând, credința că, dacă experiența pe care studentul o trăiește în momentul în care aplică principiul „cui pe cui se scoate”, a cărui reacție este imediată, nu îi e suficientă pentru a-i stârni curiozitatea, insistența mea ar putea mai degrabă să îl deruteze decât să îl ajute. Sunt conștient că abordarea mea e(ra) neobișnuită, și că a insista, cu nu puțină mândrie asupra ei, ar fi putut da rezultate greșite. Mă bucur că reușesc, astăzi, să explic principiile bel canto-ului folosind explicații diverse, în funcție de nevoile cântărețului pe care îl am în față și, totodată, de faptul că nu am ambiții absurde care să mă facă să cred că aș fi descoperit, în fine, roata”.

Astfel, autorul își îndeamnă adesea elevii să-și confrunte propria senzație negativă (de neplăcere, neputință ori disconfort) și, în loc să o evite, să o ia ca pe o poziție ideală, din perspectiva căreia să cânte. Rezultatele pedagogice au fost, fără excepție, excelente și, tot fără excepție, temporare.

Capitolul discută în continuare problema eticii pedagogiei bel canto-ului, rezistența la orgoliu, mai ales din partea profesorului, încrederea și intuiția cu care elevul începe să lucreze cu dascălul său și dependența elevului nu doar de, ci și la profesor. Subcapitolul final se concentrează pe obstacolele din calea devenirii artistului liric, în principal pe orgoliu, care este nutrit și din înțelegerea competitivă a artei. Stilul de predare al autorului este, în consecință, dialogic, el neîncurajându-și elevii să cânte pentru a demonstra (lor înșiși ori profesorului) calitatea cântului lor, ci învățându-i să cânte, pur și simplu, corect.

Prima parte a celui de-al doilea capitol, „Prin țara erorilor tehnicii vocale”, reprezintă analiza relațiilor dintre imitație și analogie în procesul învățării, și susține că stadiul inițial al instrucției în bel canto trebuie să fie analogic, nu imitativ. Cel din urmă e la fel de dăunător ca

stilul pedagogic autoritar care îl promovează. Scopul unei bune educații este să-l conducă pe elev la nivelul la care acesta să-și poată deveni propriul dascăl, iar acest profesor interior să nu fie imitația profesorului real, ci analogul lui.

Capitolul continuă cu un „decalog al artistului liric” – ori lista celor zece „porunci” menite să ghideze viața profesională a acestuia: „Cântă curat, simplu, natural! | Nu cânta prea tare! | Nu cânta prea mult! | Nu cânta prea sus! | Nu-ți fie frică de greșală! | Nu imita timbrul vocal al altuia! | Nu te forța să fii original! | Nu-ți forța nici o parte a corpului să se poarte nenatural! | Nu-ți pierde răbdarea! | Nu-ți face iluzii că poți schimba lumea pentru mai mult de o clipă!” În diverse forme și combinații, cele zece „porunci” revin de-a lungul capitolului pentru a orienta mai precis tacticile interpretative și pedagogice.

Înainte de a descrie și interpreta aspecte cruciale ale tehnicii vocale, capitolul prezintă (1) câteva din problemele puse de tehnologiile de înregistrare și de diseminare a muzicii mai ales generațiilor tinere, de „nativi digitali” care își împart „natural” viața între internet și realitatea corporală; (2) relația interpretului și a elevului cu propriile temeri, de care poate scăpa nu evitând, ci confruntând frica și ieșind, prin ușa deschisă tocmai de aceasta, din labirintul căutărilor; și (3) deprinderile și năravurile care se formează în timp din cauza rezistenței opuse unei dezvoltări fluide de către ego-ul artistului. „Ca orice demon care știe să se ascundă în detalii și să se transforme cu o rapiditate derutantă”, scrie autorul, „ego-ul se întoarce în diverse momente ale învățării ca s-o distorsioneze, s-o întrerupă și, arareori, ca să-i pună capăt. Cum se poate profesorul apăra de accesesele de mândrie?” Nu ignorându-le, ci amuzându-se de ele și trecând mai departe.

Aspectele tehnice discutate în continuare includ înțelegerea arhitecturii vocii, culoarea glasului, timbrul vocii, *appoggio*-ul, respirația și articulația, precum și controlul acustic. Astfel, arhitectura propriei voci se construiește pe măsură ce este, pas cu pas, descoperită, căci doar progresiva sa descoperire poate duce la elevarea construcției sale. Pentru autor, aceasta este „logica” naturii, pe care intuiția o traduce în limbajul conștiinței.

În secțiunea dedicată culorii glasului, cântărețului i se cere să-și recunoască și „cromatismul” vocii, și caracterul ei. Astfel, un tenor liric nu trebuie să se grăbească să interpreteze roluri dramatice, iar o soprană nu are de ce să se ferească de propria fragilitate, care se traduce nu în slăbiciune, ci în inocența vocii sale. Această asumare a propriei voci, prin bună practică, poate prelungi viața sa până la vârste înaintate. De pildă, culoarea vocii lui Pavarotti a rămas neschimbată pe toată durata carierei sale de mai bine de patru decenii, până la vârsta de șaptezeci de ani.

Subcapitolul următor susține că, alături de respirație și atac, nu există nimic mai important în arta cântului decât justa simțire și folosire a *appoggio*-ului. Unei fraze fără *appoggio* îi lipsește suportul necesar pentru a se putea exprima, și ca atare nu va putea beneficia de *legato*. De aceea, înțelegerea justă a *appoggio*-ului este esențială atât pentru coloratură (ori agilitate), cât și pentru linia vocală a bel canto-ului.

Controlul acustic, esențial în interpretare, se produce în absența unei „urechi externe”, dată fiind poziția intra-organică a instrumentului cântărețului. Ascultarea propriei voci nu e primul parametru de evaluare al emisiei vocale. Senzațiile de referință sunt cele tactile, sunetul nu trebuie ascultat, ci perceput curgător, plin de ușurință, simplitate și fluiditate.

Capitolul conține și încercarea de a schița disocieri între reflex și reflecție în performanța vocală și în pedagogia acesteia. Reflexul necondiționat este automat; cel condiționat se automatizează pe măsură ce este repetat; reflecția are nevoie de timp. Cea din urmă crește auto-reflexiv în propria oglindă și poate hiperboliza ego-ul, a cărui acțiunea poate să devină, în mod dăunător, reflexă.

În afara unor observații cu caracter istoric, care pun în lumină diferențele pe care le conține și suferă istoria bel canto-ului, acest capitol discută probleme și perplexități ale antrenamentului psihologic, în special tehnicile de diminuare a fricii de scenă și a stresului, și cele de reducere narcisismului și a „obiceiurilor proaste” care pot deraia cu ușurință cariera interpretului. Discutate mai pe larg sunt fenomene recente și contemporane, mai ales imixtiunile regizorale adesea distorsionante care sunt încurajate în *Regietheater* și presiunea mentalității corporatiste („realismul capitalist”) mai cu seamă asupra interpreților mai tineri, foarte prizați de actualul sistem.

Ultimele subcapitole discută aspecte ale antrenamentului psihologic al interpretului, cu precădere cele destinate diminuării stresului și a fricii de scenă. Scopul urmărit de aceste tehnici este obținerea echilibrului psihologic. Dar, cum susține autorul, „după cum reiese și din constatările înaintașilor, echilibrul nu e ușor de păstrat, dar cu timpul ajungi să deprinzi și să te obișnuiești cu acest continuu „mers pe sârmă” între stabilitate psihică și vulnerabilitate. Pentru a se putea adapta acestei profesii, cântărețul va avea nevoie să dea dovadă de o mare flexibilitate și deschidere, atribute indispensabile colaborării cu dirijorii, regizorii și partenerii de scenă”. Autorul își aduce în ajutor citate din interpreți celebri (Caruso, Callas, Fleming), care au reușit, după multe eforturi, să-și diminueze stângăciile și greșelile datorate tracului, nervozității și neputinței de a-și folosi inteligența în momente critice. „De aceea, greșeala, și mai ales raportarea serioasă la ea,

deschide căile către reflecție, ceea ce, după părerea mea, este esențial pentru un cântăreț de operă”, conchide autorul acest capitol.

Cel de-al treilea capitol, „Competiție și alteritate”, prezintă două seturi de probleme: cele puse interpretului, în viața de zi cu zi, de competițiile, concursurile și selecțiile muzicale prin care acesta trebuie să treacă, într-un ritm din ce în ce mai amețitor astăzi; și cele puse de existența mai multor forme de „alteritate” (internă, externă, pedagogică) cu care interpretul se întâlnește frecvent. Poziția autorului este net și argumentat anti-competitivă: a fi în competiție cu ceilalți și cu tine însuși, a te dovedi tot timpul, dăunează calității artistice a interpretării. Totuși, deși competitivitatea este indezirabilă în pedagogia muzicală, ea pare a fi inevitabilă în cea interpretativă. Judecata pronunțată de comitetele de selecție contemporane este birocratică, spre deosebire de cea aristocratică, de pildă cea pronunțată de Contesa de Belgiojoso, care, după o competiție acerbă în Parisul anului 1836 între Liszt și Thalberg, a decretat, fiind invitată să-l numească câștigător, și deci pe cel mai mare pianist al lumii, că “Thalberg este întâiul pianist al lumii; Liszt este unicul pianist”. Pentru a situa mai exact competitivitatea muzicală, autorul o contrapune celei sportive, și conchide că „performanțele artistice nu pot fi cuantificate prin nici o unitate de măsură omologată [...] Noi, față de atleți, ar trebui să ne ținem la cât mai mare distanță de ispita care ne îndeamnă să depășim performanțele idolilor noștri [... din păcate, însă,] observ de câțiva ani buni dinamica fenomenului, care tinde să transforme interpretul într-o struțo-cămilă, un interpret-atlet a cărui latură competitivă este încurajată în detrimentul sensibilității artistice”.

Considerațiile din a doua parte a capitolului vizează alteritatea cu care se confruntă și interpretul și pedagogul: alteritatea elevilor ce provin din alte spații lingvistice, alteritatea alienantă a noilor mode (e.g. *Regietheater*); în fine, alteritatea interioară a artistului, care descoperă noi și stranii dimensiuni ale propriei voci și personalități pe măsură ce se maturizează. „Poate că adevăratul echilibru interior stă în chiar înfrângerea [alterității și] fricii – a fricii de greșeală, a fricii de a ne descoperi elemente de alteritate interioară și, în cele din urmă, a fricii de moarte. Această stare de libertate interioară mi se pare incomparabilă – ea iese în întregime din menghina competitivității”, scrie el pentru a încheia al treilea capitol.

Observațiile concluzive raportează modul în care teza a fost scrisă de un non-scriitor care a descoperit „chinul scrisului, întreruperile sale și, mai ales, spaima [de] pagina albă, mai exact, ecranul alb”. Cum multe din paginile tezei sunt scrise la persoana I, un procedeu nu tocmai academic, autorul declară că „ar fi fost nefiresc să vorbesc despre experiențele mele la persoana a

treia. Am încercat să eliberez această persoană I de narcisism, de mândrie și de auto-reclamă”. Finalul acestor observații despre o teză care „oferă o cartografiere onestă a drumurilor parcurse de artistul liric, [care] leagă experiențele mele de cele a predecesorilor și contemporanilor mei, și [care se speră] deschisă unor diverse linii de dialog cu cititorul”, confirmă opinia lui Antonio Juvorra, a cărui influență se poate simți în anumite părți ale tezei: a nu-ți împinge vocea până la limitele ei, sau dincolo de ele, e o atitudine prudentă, datorată descoperirii „elementului feminin” intern, esențial interpretării operatice. „Înțelepciunea feminină”, conchide autorul, „te va călăuzi să interpretezi cald, bogat, fără excese ori hiperbole „machiste”. Poate în această descoperire stă esența unei cariere lirice împlinite”.

În lista bibliografică au fost incluse doar titlurile citate în teză.

Cele două anexe conțin:

- (1) afișe și fotografii din recitaluri și spectacole susținute de candidat pe parcursul doctoratului,
- (2) un DVD cu prestații personale.