

ESEURI

PRIVIREA ESTETICĂ (IV)

George Balint

Cap. XI Caracterere de orientare ale privirii estetice

Dacă privirea estetică se îndreaptă către obiectul încă în funcția de utilitate practică, va pretinde acestuia o imagine care să fie cât mai convenabilă (obișnuită) unei accepțiuni de *gust*¹ mediu, general (de masă). Conceptele investigației estetice se vor orienta tot către o finalitate lucrativă, al cărui produs va fi o imagine *vulgară* predictivă, respectiv un proiect de *design ordinar* (agreabil).

Atunci când și pe linie de design un obiect va fi intrat în desuetudine (după ce a fost descalificat ca unealtă), el devine un indice de atingere a limitei de accepțiune a însăși culturii din care provine (nucleul de actualitate) și-n care s-a extins (arealul

¹ Gustul se referă la capacitatea naturală de a sesiza spontan, nemijlocit, *valoarea* obiectului estetic. Ca dispoziție nativă, gustul este un „instrument” de recunoaștere și apreciere a ceea ce este *valoros* și constituie suportul trăirilor care conduc la formularea unor judecăți estetice. Gustul devine obiect de investigații odată cu întemeierea esteticii în secolul al XVIII-lea, fiind legat de „descoperirea” subiectivității. Pentru antichitate, arta nu este privită din perspectiva gustului, ci din perspectiva judecății de existență sau a judecății morale. În principal, datorită lui Immanuel Kant (gustul devine obiect de analiză a esteticii, întrucât el l-a conceput ca o facultate de a judeca frumosul prin prisma sentimentului de *plăcere*, legat de reprezentarea obiectului. (Vezi și Immanuel Kant, „*Critica facultății de judecare*”, Ed. ALL, București, 2007, 2008.) Apoi, odată cu romantismul, conceptul de gust ajunge secundar celui de geniu. Pentru gândirea modernă, conceptul de gust se referă la tipul de sensibilitate artistică propriu diferitelor epoci.

de decor). Epoca sa a ajuns la hotarul de interferență cu o nouă epocă. Cu necesitate, ceea ce transcende este doar funcția; nu unealta și nici decoratiunea. De exemplu, un corp de sunete de buciom are utilitatea de semnalizare pe distanțe mari, în zone muntoase. La aceasta se adaugă spontan și o valoare decorativă, prin care semnalul sonor devine și muzical. Când utilitatea de semnalizare încetează, rămânem doar cu aspectul decorativ al acesteia, respectiv cu sonoritatea muzicală. Treptat însă și aceasta se va decontura din bazinul tradiționalului.

Dacă obiectul de-privit provine în ordine reflexivă – cum, bunăoară, obiectele artistice, funcția lui se declină pe linia investigației filozofice. Aceasta dezvoltă acea ramură de abordare constituind privirea estetică *elevată*, dedicată exclusiv artisticității obiectului. De elită în raport cu privirea estetică ordinară sau vulgară, privirea elevată se legitimează prin competența de a *distinge* între un obiect lucrativ-decorativ și unul reflexiv-artistice. Cu alte cuvinte, dintr-un tot privit estetic, privirea elevată va selecta doar ceea ce este artistic în mod autentic. Ea se diferențiază cultural de privirea comună – circumstanțiată naturalului exterior și nativității lăuntrice (cojugate unor impresii spontane discontinue și efemere) –, prin aceea că delimitează între aspectul imanent fenomenalității (naturale) și chipul unui fapt referit persoanei (intenționale).

Cap. XII Dispunerea obiectului muzical

Investigația proprie esteticii muzicale trebuie să țină cont de dispunerea obiectului în spațiu, timp și spațiu-timp. Dacă raporturile spațiale țin de cunoașterea prin unitatea monadică (indecompozabilă expresiv), cele temporale fac apel la memorie (recunoaștere), prin binomul *dat - redat*. Redatul poate fi identic (repetat) sau diferit (inedit). Raporturile spațiu-temporale pretind o dispunere teatrală sau spectaculară a planurilor sonore constituind caractere de sintaxă formală aflate în paradigma perechii *singularitate* (monodie) – *pluralitate* (polifonie).

- Spațialitatea este definitorie sub funcțiile de *câmp* (fond/ambitus) și/sau cadru (delimitare/registru) în aspectul de stabilitate, vădind un caracter de **stare**. Toate mulțimile discrete (selecțiile) de sunete – pe oricare dintre coordonatele

ITHD (intensitate, timbru, înălțime, durată) sunt reperate pe dimensiunea spațialității sonore.

- Temporalitatea este relevantă prin funcțiile de *profil* și/sau transformare: dinamică (creștere, descreștere); agogică (rărire, grăbire); de tempo (lent, rapid) – vădind un caracter de **mișcare**.
- Spațiu-temporalitatea este relevantă prin categoriile de *sintaxă* – cele fundamentale (monofonie, polifonie) și derivatele ori combinațiile lor (precum omofonia, eterofonia, monodia acompaniată)–, vădind un caracter de **distribuție**.

Aspecte de expresivitate

Pe fiecare dintre cele trei dimensiuni sonore socotite drept caractere fundamentale – de stare, mișcare și distribuție – privirea estetic-culturală de regn muzical va observa aspecte de *expresivitate*.

Referit stării se pot distinge figuri de succesivități *înlănțuite* într-un singur *chip*. Reperabilitatea acestui chip configurează starea datului muzical ca întreg¹. Întrucât scopul este de a-l înțelege prin virtuțile sale indecompozabile, ca expresie a unui întreg în sine, îl vom clasifica prin atributul de *monadic*. Așadar, corespunzător stării obiectului muzical privim (estetic) un chip monadic. Ca element (obiect făcut), datul/chipul monadic corespunde *viziunii* unei *idei* muzicale. Ca atare (obiect de privit), el este totuna cu întregul imaginii sale (chipului său).

¹ „Realitatea pur intuitivă nu este o simplă eroare, ci are în sine o măsură proprie. Fiecare operă de artă autentică ne prezintă această măsură; ea nu ne expune doar o abundență de intuiții, ci domină această abundență; ea o configurează, lăsând să iasă la iveală, prin această configurație, unitatea ei internă. Orice intuiție estetică nu ne arată doar multiplicitatea și diversitatea, ci, în ambele, și o anumită regulă și ordine. În fiecare intuiție estetică are loc o confluență de elemente pe care noi nu le putem desprinde din totalitatea acesteia, nu le putem indica izolat și separat. Acest întreg ni se dă în aspectul său pur, ca întreg divizat și determinat complet” Ernst Cassirer, *Filosofia luminilor*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003, cap. *Bazele esteticii sistematice*, *Baumgarten*, cit. p. 323.

N.B. Modurile sau tiparele rezultând dintr-o anume configurare muzicală (melodică, ritmică, armonică etc.) țin de perspectiva analitică, care tinde către identificarea compozițiilor elementari. Privirea estetică nu se focalizează pe mod, ci pe o figură anume, posibil de recuperat ca *impresie* (relație nemijlocită). Chiar dacă tipologic putem decela mai lesne chipuri monadice pe fiecare din coordonatele sunetului muzical (ITHD), trebuie să le putem corobora ulterior în perspectiva unei singure expresii de stare. Starea muzicală a unui obiect sonor se concepe prin ideea de chip monadic.

Reperetele chipului monadic le putem desluși ca *ethosuri* sau expresii de reprezentare ale unui reper generic definit pe una sau alta dintre coordonatele muzicale: ethosul *energetic* al unui ton *dinamic* (de intensitate); ethosul *material* (instrumental) al unui ton de *densitate/pondere* (registru sau timbru); ethosul *ambiental/armonic* al unui ton *acordic* (compus în special din elemente H); ethosul *temporal* al unui ton *unime* (de durată globală).

Deși obiectul muzical locuiește într-un timp fizic delimitat, valoarea sa obiectiv-temporală (unimea) nu are importanță decât în măsura în care nu reușim să-l cuprindem sub impresia de unul. În general, dacă obiectul muzical durează mai mult decât puțința de a-l cuprinde, survine sentimentul timpului extins, ca timp prea lung. Spunem despre acel obiect că *inflaționează* temporal. Mai rar, sentimentul unui timp comprimat (nesaturat expresiv) se propagă prin diferența între orizontul de așteptare, ca interval temporal intuit (la nivelul persoanei), și faptul concret al unei finalități anterioare liniei de orizont (proiectată intuitiv). Ca urmare, obiectul ne apare într-un *colaps* temporal.

Luat ca obiect, chipul monadic se delimitează exclusiv în virtualitatea spațiului, ca expresie a diferenței între curpînsul propriu lui (ca dat *de sine*) și cel al arealului de laolaltă cu privirea (intervalul) subiectului (ca dat *din sine*). Prin urmare, chipul monadic este o valoare la limită, nesemnificativă temporal sau, la propriu, atemporală.

Adăugăm aici și distincția între aspectele de *stare* și de *stăruire*. Dacă starea se probează prin modalități de consecvență sau planuri de continuitate, respectiv coordonate invariabile (pedale sonore sau de principiu), stăruirea reprezintă

expresivitatea unei stări, ca modalitate de conturare a unui *chp* al ei. Spre exemplu, o durată de stare poate căpăta expresivitate (chip) printr-o anume înălțuire de subdurate a căror însumare să echivaleze strict sau relativ cu durata continuă (unimea). În situația de relativitate durata de stare este mai mare decât suma (grupul) duratelor de stăruire (expresivitate). Asta implică teoretic existența a două planuri formale: cel de continuitate/stare și cel de expresivitate/stăruire. Se constituie prin aceasta un aspect sintactic de tip monodie acompaniată (cu pedală), pe care, în exemplul teoretic dat, îl observăm strict pe coodona muzicală de durată. La limită, tăcerea este starea fundamentală (de continuitate și suport) a oricărei sonorități posibile și relative ei.

Referit mișcării¹ vom distinge aspecte de *motricitate* sau *formule de mișcare muzicală*. Datul elementar este *articulația* sunetului, ca limită primă sau de incipit de ordin instrumental, la care se asociază o anumită *valoare* ITHD de ordin expresiv. Pe linia succesivității articulațiilor putem clasifica două tipologii de *formule* conținând perechi (asocieri) valorice într-o expresie de:

- a. consecvență sau *pulsație*;
- b. schimbare sau *profil*.

Pentru fiecare din cele două tipuri generice de caracter motric putem exprima formule pe câte una sau mai multe coordonate ITHD.

În general, o formulă de pulsație se exprimă prin *repetativitate simetrică* (repetări succesive/periodice) – în formule omogene (din valori identice) sau eterogene (din valori diferite). Această repetativitate poate fi deopotrivă: energetică (intensitate), materială (timbru), spațială (înălțime) și temporală (durată).

O formulă de profil implică schimbarea *graduală* sau în diferite trepte de mărime exprimabile unitar – ca transformare în același sens (crescendo/decrescendo) ori *contrastantă* (în-sus, apoi în-jos), ca schimbare a sensului de profil.

¹ Recomandăm și studiul nostru „Două coordonate fundamentale pentru gândirea muzicală”, Rev. Muzica nr. 2 / 2014

Formula de motricitate se constituie preeminent în raport cu timpul conceput ca loc al subînținderii prin divizare. Fenomenologic, ea declanșează în fondul subiectului privitor (auditor) senzația unui efort de parcurs ca *pășire*. Cu cât formulele succesive sunt mai simetrice (identice) cu atât senzația de efort este mai mică, iar cu cât numărul lor crește, timpul pare mai lung-în-continuitate. Invers, pe măsură ce se acumulează schimbările (asimetriile reliefului) de parcurs, senzația de efort sporește, iar odată ce numărul lor crește, timpul pare mai scurt-în-discontinuitate. Paradoxal, mai multe părți contrastante ale unei lucrări pot genera pe ansamblu sentimentul unui timp scurtat-în-discontinuitate, pe când deja fiecare parte, din perspectiva fondului (stării) ei de pulsație, se poate să fi indus sentimentul unui timp mai îndelungat-în-continuitate decât cel referit întregii succesiuni a părților, iar aceasta nu din cauza diferențelor de tempo (vitezei de parcurs).

O formulă de mișcare este totodată o valoare temporal-divizionară și un mod de parcurs (*pășire*) în relieful (forma) duratei. Preeminentă exprimării formulei motrice este virtualitatea temporală în diviziune, ca împușinare sau diferențiere scăzătoare. E logic ca, pe măsură ce lucrarea se derulează, durata ei obiectivă să se diminueze.

Coroborat mișcării se pot conjuga însă noi aspecte de stare: *tempoul*¹ – prin consecvența valorilor de pulsație în raport cu sentimentul subiectiv al *vitezei* (lent/repede) de succesiune a articulațiilor; *timbrometria* – prin repetarea grupărilor timpice (măsurilor) inducând un/o sentiment/senzație de *pășire* în "spațialitatea" (configurația temporizării) sau modalitatea timpului (binar, ternar etc); *cadențialitatea* – prin rânduirea valorilor (precum treptele acordice) astfel încât să se genereze un sentiment de apropiere sau îndepărtare de o stare finală (ultimă).

Spre deosebire de chipul monadic ca valoare la limită, formula de mișcare este un reper concret de *pășire*. Dar nu

¹ Trimitem și la studiul nostru „*Mișcarea de instrumentare a formei muzicale: variația de tempo și intensitate analog celei de entropie*”, Rev. Muzica nr. 2 / 2013

Întotdeauna pașii sunt identici și exprimabili unitar, tocmai pentru că nu ne aflăm într-un domeniu fizic și nici de execuție instrumentală, ci artistic, respectiv de interpretare. De regulă, doar formulele de acompaniament comportă o redundanță de expresivitate în favoarea agentului solistic (acompaniat). Într-o lucrare artistică formula este un pas variabil, asemănător adecvării pășirii pe variația în plan (suprafață) a unui relief. Spunem deci că formula unei mișcări muzicale este o variabilă de parcurs. Constantele de parcurs sunt necesare exclusiv abordărilor de execuție instrumentală, mai ales atunci când muzica este asociată unei mișcări corporale de dans.

Referit distribuției decelăm constituții de grup sonor de tip: *energetic* (asocieri și proporționări de intensități); *timbral* (de instrumente sonore/muzicale); *acordic* (de înălțimi); *ritmic* (de durate) care sunt menite să configureze ceea ce numim *voce formală*¹. Ca atare, vocea formală este un *agent sintactic* cu care se operează în planul aspectării sau punerii în spectacol a (teatralizării) formei. Analog, vocea formală este precum un *personaj* angrenat (situat) într-o *distribuție scenică*. Diferitele situații de distribuție se constituie ca scene, conceptibile prin tipurile a ceea ce numim *categorii* sintactice.

Nu trebuie însă ca din capul locului să considerăm vocea formală drept un sinonim al celei instrumentale. Vocea instrumentală are o distincție timbrală și de registru, pe când vocea formală se reperează pe criterii ce țin de raportul continuitate-discontinuitate într-o conduită expresivă. Spus altfel, vocea formală comportă o unitate de *sens* muzical, fiind prin aceasta o *valoare de caracter*.

Faptul de a evidenția vocea formală atribuindu-i un timbru ține de un demers componistic regizoral specific orchestratorului. În acest sens, un excelent exemplu ni-l oferă Ravel în al său *Boléro*.

¹ A se vedea și studiul nostru „*Câteva adăugiri teoretice în perspectiva sintaxei muzicale*”, Rev. Muzica nr. 1 / 2012

Cap. XIII O privire estetică la *Boléro* de Ravel – comentariu exemplificativ

Celebrul *Boléro* (1928)¹ al lui M. Ravel este un veritabil lanț de variațiuni timbrale pe un același dat (refren) ritmic-melo-armonic (exceptând coda/cadența). Unitatea sa expresivă vine însă din modul cumulativ al diferitelor timbruri sonore agregate în densități tot mai mari, constituindu-se pe plan dinamic într-un crescendo continuu. Refrenul – o pereche de două melodii simple² (fiecare de câte 18 măsuri de trei timpi) ce alternează de două ori, acompaniate consecvent de o aceeași formulă ritmico-armonică – se constituie ca unitate de pulsație (de 8 ori) a întregului parcurs a cărui melodicitate (strofă) se relevă prin orchestrație, ca schimbare (strofă de strofă) a diverselor stăruiri timbrale succesive, având drept plan de continuitate un profil dinamic crescător (de la *pp* la *ff*). În momentul culminativ, prima melodie tematică se repetă pentru a 9-a oară, după care a doua melodie tematică survine și se fracturează într-o nouă melodie, în Mi major (8 măsuri), înainte de a se recupera cadențial în câmpul tonalității originare (Do major). Strofele timbrale se succed simultan cu ostinația (constanta pulsatorie a) refrenului.

¹ Compozitorul francez Maurice Ravel (1875-1937) a scris *Boléro* la solicitarea actriței și dansatoarei ruse Ida Rubinstein. Aceasta îi ceruse lui Ravel să orchestreze un ciclu de șase piese pentru pian de Isaac Albéniz, intitulat *Iberia*. În cele din urmă, Ravel a decis să scrie o piesă inedită bazată pe forma muzicală și dansul spaniol numit bolero. Titlul inițial a fost *Fandango*, apoi însă a fost schimbat cu *Boléro*. Scriitorul britanic de origine indiană Idres Shas (1924-1996) – cunoscut sub pseudonimul Arkon Daraul –, autor și profesor în tradiția sufi (practică mistică în tradiția islamică), afirmă că prima melodie din tema *Boléro*-ului de Ravel provine dintr-o melodie folosită în antrenamentul Sufi.

² Prima melodie tematică este caracterizată de diatonism și un profil coborâtor în ambitus de ocatavă, a doua melodie (de mod frigian) introduce elemente din muzica de jazz, extinzându-se descendent până la două octave. Tensiunea provine din contrastul dintre ritmul constant de percuție și "melodia vocală expresivă care încearcă să se rupă". (Mawer Deborah, *Baletele lui Maurice Ravel: creație și interpretare*, Aldershot, Anglia: Ashgate, 2006.)

Avem aici o singură voce formală declinabilă exclusiv categoriei de *monodie* (orchestrația) pe o *pedală* de pulsație (refrenul) și de profil dinamic (creșterea de masă timbrală și de intensitate).

Caracterial, are loc o evoluție de tip enantiodomic, de la aspectul sinuos și firav – ca al unui firicel de apă ce pătrunde discret într-o incintă, pentru ca apoi, treptat (cu fiecare repetare a refrenului), alte firicele să i se adauge îngroșându-l inund – până la masa critică a unui val imens care, într-o catastrofică grimasă (segmentul cadențial), irumpe năruind întregul în care s-a insinuat invaziv, absorbindu-l asurzitor dinăuntru. Aspectul inițial, delicat și senzual, s-a transformat la final, dintr-o singură rostogolire, în contrariul său, luând chipul unei grosietăți monstruoase. Mai mult, trivaliul (algoritmul) stratificării în timbralitate este rupt în chiar momentul de apogeu pe toate coordonatele expresiei muzicale instituite până atunci, determinând abrupt încetarea lucrării. Sentimentul extinderii temporale se inversează brusc într-o comprimare implozivă (ultimele două măsuri). Liniștita tăcere-de-prezență (acordaj) din care s-a elevat șoptit-ademenitor sunetul muzicii este recuperată spontan, printr-o trântire la pământ, ca tăcere-de-absență (dezacordaj).

Pulsația pe care s-a clădit orchestrația lucrării s-a autoreplicat mecanic¹ doar pe nivelul datului ritmico-melo-armonic (refrenul). Masivitatea timbrală însă, la un moment dat, a dereglat-o definitiv. Mecanismul piesei se strică, iar mișcarea acesteia încetează. Chiar dacă algoritmul acreției timbrale nu preconiza logic o cadență, tinzând către supradimensionare la nesfârșit, se atinge parcă natural un prag al excesivității (punctul critic de torsiune) de pe urma căreia edificiul masei orchestrale se prăbușește.

Rezumativ, dacă tendința în excesivitate (temporal-/pulsativ-materială/timbrală) este caracteristica de ordin cantitativ a întregului *Boléro*, modul în care aceasta se produce sub ochii noștri constituie partea sa calitativ-estetică, respectiv

¹ Scenografic, pentru prezentarea în spectacol a *Boléro*-ului său, Ravel și-a imaginat un decor în aer liber cu o fabrică în fundal, reflectând natura mecanică a muzicii.

frumusețea ei. Contrar (și poate contrariant), segmentul cadențial este expresia grotesc-caricaturală a unei semnături a autorului care, prin chiar acest fapt, își devoalează intenția de fond, aruncându-și neașteptat masca sub seducția căreia a manipulat mefistofelic deliciul audiției până la o orgiastică beție. Un fel de a râde sarcastic de mulțimea pe care a șutat-o comic-zguduitor din vertijul inerției proprii.

Ilustrativ, la final, expresia de ordine specifică mișcării dansului își pierde coerența, dansatorii se ciocnesc unii de ceilalți în grămezi de grupuri (ca într-un amețitor tangaj pe furtună), iar în cele din urmă, dispărând orice formă de suport ritmic, se prăbușesc alandala, risipindu-se pe planul terestru. Situația e comică, dar, spre deosebire de autor, noi, ca ascultători, nu putem râde, căci, dintr-o dată, finalul este o comedie neagră.

Deliberat și diferit de logica evoluției sensibile, autorul a căutat rapid o ieșire, ca desprindere de algoritmul orchestrației și, implicit, de închidere a lucrării. Se ajunsese de fapt la o saturație de expresivitate prin aceea că, în raport cu cantitatea de pulsație (numărul strofelor timbrale suprapuse refrenului), imaginarul și-a epuizat inventivitatea de variere în orchestrație concomitent cu atingerea maximității ansamblului preconizat (în proiect). Era imperativ necesar ca piesa să se termine, riscând altfel fie redundanța – în consecință, plictisul, inapetența –, fie inaccesibilitatea – ducând la abandon și indiferență. Cum tipologia simultaneității strofă-refren nu fenomenaliza către o finalitate tangibilă (intervalul aglomerării la centru tinzând paradoxal într-o divizare la nesfârșit ca ne(mai)ajungere), formula de încheiere trebuia agregată sub aspectul unui contrast superlativ al perechii ordine-dezordine, de expresie catastrofică, fracturând pe toate coordonatele/planurile muzical-formale. O entropie în grad maxim. Acordul „murdar” din care este cumpănită perplexizant cadența, în același timp: suspendă (mișcarea dansului) și apleacă (împinge dansatorul) într-o cădere abruptă. Accentul se mută drastic și stupefiant de pe vizual (intervalul optim contemplării personajelor timbrale) pe tactil (anularea oricărui interval de reacție/reglare). În mod spectaculos, compozitorul înmărmurește tăcerea (de nesunet),

ca heblu definitiv. Inclusiv scurta prăbușire-cu-zgomot din final e percepută admirativ de public, ca pe o extraordinară performanță. Așa că tăcerea de după e doar atât cât durează pauza rămasă din ultima măsură, căci, pe dată, articulării sonore ultime i se replică cu un zgomot pe măsură: un ropot de aplauze mult mai intens și lung decât cadența efectivă.

Sub aspect simbolic considerăm că sunt două forțe caracteriale – de adâncime și de suprafață – care se manifestă simultan: la suprafață, *erosul (sensibilitatea intuitivă/naturală a autorului)* – prin care se propagă dăruitor o adresare (melodiile tematiche); în adâncime, *thanatosul¹ (instinctul rațional/cultural al autorului)²* – prin care se articulează sentențios o judecată (ostinația ritmică a acompaniamentului). Sub influența erosului se tinde în continuitatea unei deschideri la orizont. Thanatosul atrage contenitor către o închidere unghiulară în abisal. Conjugate aceluiași plan, cele două forțe diverg profilând pe dedesubt o oblică coborâtoare a extinderii continuității prin discontinuitate. Este ceea ce recunoaștem de fapt prin pulsație. "Hora" pulsației (refrenul repetat) extinde timpul într-o mișcare centripetă (mimetic-seducătoare) care, asociată densificării timbrale (determinată de o *altă* forță), se conglomerază la centru pe o axă falică. Sub presiunea masivității orchestrale are loc mai întâi o erupție tonală, printr-un salt modulator-ascendent de 4 cvinte (do major – mi major), evocând prin aceasta incandescența unei platforme luminos-culminative și, totodată, presemnalizatoare. Din perspectiva noului nivel de altitudine

¹ În mitologia greacă, conform poetului antic Hesiod, *Thanatos* (moartea) este un fiu al lui Nyx (noaptea) și Erebos (întunericul), frate geamăn cu Hypnos (somnul).

² Într-un interviu pentru ziarul *The Daily Telegraph* (iulie 1931) Ravel declara despre *Boléro*: „Acesta constituie un experiment într-o direcție foarte specială și limitată și nu ar trebui să fie suspectat că urmărește obținerea a ceva diferit de ceea ce este în fapt. Înainte de prima interpretare, am emis un avertisment în sensul că ceea ce scrisesem a fost o piesă care durează șaptesprezece minute și constă în întregime din "țesătura orchestrală fără muzică" – un crescendo foarte lung și gradual. Nu există contraste și practic nici o invenție, cu excepția planului și a modului de execuție.”

simțim pe dată îngrijorarea (comprimarea temporală) că ceva excepțional urmează să se întâmple. Și într-adevăr, sub atracția aceleiași *alte* forțe, dintr-o zdruccinare a ordinii sale subterestre (tinzând natural în adâncime), thanatosul survine cu un zgomot asurzitor (acordul-cluster), incident și ghilotinant, care face ca platforma de soliditate în susținerea axei de agregare la centru să se surpe, antrenând o implozie a întregului hipermasivizat sonor. Tras din ascunsul firii sale (prin răsturnarea spre suprafață), thanatosul acționează scurt și definitiv ireparabil, componentele ansamblului fiind împrăștiate ca resturi (zgomote), iar nu ca părți (sunete muzicale).

Referit planului de mișcare sonoră, forțele de fond (erosul de la suprafață și thanatosul din adâncime) se manifestă pe axe diferite: pe orizontală, în sensul derulării/extinderii temporale a mișcării (spre dreapta), erosul; pe verticală, în sensul reprimării/comprimării temporale a mișcării (în jos), thanatosul. Fiecare contribuie la îndepărtarea unuia de celălalt, tinzând autonom: în deschiderea la orizont (erosul); la închiderea în abisal (thanatosul). Erosul corespunde aici melodicității, fie aceea de înălțimi din cadrul teme-refren, fie de timbralitate din perspectiva întregii lucrări. Asocierii eros-thantos îi corespunde oblica unei pedale de pulsație, relevată dintru început printr-o formulare ritmică (fig. 1) ca platformă de consecvență (până la momentul cadenței) atât pentru melo-ritmurile tematice, cât și pentru melodica timbrală.

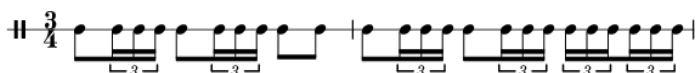


Fig. 1 *Boléro*, pedala ritmului de pulsație:

Este interesant să observăm că această formulă ritmică conține doar două valori divizionare diferite: a. *optimea* (binară); b. *trioletul-de-șaisprezecimi* (ca echivalent subdivizionar ternar al optimii binare). În raport de echivalență cu timpul metric de pătrime, cele două valori divizionare sunt asociate în trei tipuri de perechi binare: A = a-b; B = a-a; C = b-b. Formal, cele trei tipuri de perechi se succed în două formule diferite, conținând fiecare trei perechi: {[a-b), (a-b), (a-a)]; : [(a-b), (a-b), (b-b)]}. La suprafață (orizontală), fiecare din cele două formule prezintă

o structură ternară de tipar – A-A-B, respectiv A-A-C – diferența dintre ele fiind la momentul termenilor terți: B – din a-a (două optimi); C – din b-b (două triolete-de-șaisprezecimi). Tiparul ternar de structurare a celor două formule compuse din perechile menționate permite corespondența cu o măsură de trei timpi, reprezentând *metrica de suprafață* sau instrumentală a mișcării. Specificăm că măsura sau aspectul metric ține de un demers practic, exclusiv instrumental, în adecvarea la un fapt de execuție ori de asociere cu un alt plan de mișcare (sunet-dans).

Pe linie de expresivitate ritmică, în cadrul duratei de pătrime (echivalentă timpului metric), compusul primei perechi (a-b) comportă o dinamizare în momentul b, prin trecerea pe un nivel divizionar inferior (alcătuit din durate mai mici – șaisprezecimile de triolet – decât optimea primului termen). Păstrând binaritatea și cadrul de durată al primei perechi ritmice, celelalte două perechi derivă din prima în două aspecte omogene reprezentând fiecare unul din nivelurile divizionare din formula inițială – două optimi, respectiv două triolete de șaisprezecimi.

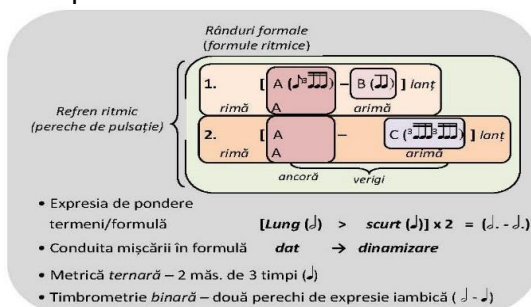
În raport cu durata timpului linear al întregii formule ritmice, măsurată prin numărul timpilor metrici (6t de pătrime), avem o serie de *grade de dinamicitate* prin articularea pe diferite niveluri divizionare. Nivelul general/generic, nereprezentând aici o valoare divizionară, îl numerotăm cu zero.

0. *notă-întreagă-cu-punct* (6t sau o pereche de 2 măs. ternare)
1. *doime-cu-punct* (3t sau 1 măsură ternară)
2. *pătrime* (1t)
3. *optime* (1/2t)
4. *triolet-de-șaisprezecimi* (1/6t : 2)

Compozițional, nivelurile 0 și 1 sunt de *cadru formal*; niv. 2 este de *referință metrică*; niv. 3 și 4 sunt de *expresivitate ritmică*. Doar pe aceste ultime două niveluri valorile de durată sunt efective (sonore). Evident, gradul maxim de dinamicitate este pe niv. 4.

În cadrul fiecărei formule de tipar ternar (niv. 1) sunt doar două tipuri de perechi: A/(a-b) – B/(a-a) în prima formulă; A/(a-b) – C/(b-b) în formula a doua. De fiecare dată primul termen este repetat. Numim această repetare *rimă* și vom dispune termenul de rimare sub cel de referință (rimat). Termenii aflați în rimă se subsumează unei durate de pondere sau *ancoră* care, în cazul nostru, este de doime (doi timpi/2 A). Termenii B și C, aflați în arimă cu (diferiți de) A, se dispun pe orizontală, într-un aspect de *înlănțuire* cu ancora primului termen. Rezultă astfel un lanț sau rând formal de mișcare având o expresie ritmică binară: doime (ancora de 2 timpi) – pătrime (veriga de 1 timp). Ca impresie (empiric), o exprimăm literar: *lung – scurt*. Această configurare altfel, obținută prin interpretarea dispunerii mișcării formei pe criteriile/reperetele de rimă/ancoră și arimă/lanț (vezi fig. 2), ne dă posibilitatea aprecierii unei *culori* în raport cu metrica instrumentală a mișcării muzicale, ceea ce numim *timbrometrie*. Referită cantitativ, prin numărul termenilor asociați, mișcarea lung-scurt comportă o culoare de *timbrometrie binară*. Sub aspect calitativ, prin impresia generată de succesivitatea termenilor (lung urmat de scurt) rezultă o expresie de *conduită a mișcării* care, prin termenul al doilea al formulei, prezintă o dinamizare, astfel că *lung* (termenul inițial/referențial) ne apare mai mare (>) ca *scurt* (termenul următor/referit). În profunzime, suprafața ternară a tiparului de mișcare A-A-B și/sau A-A-C se structurează într-o binaritate cu pondere pe A și dinamizare (lejerizare) pe B/C. Un plus de dinamizare se produce și la suprafața C-ului din a doua formulă a tiparului, prin faptul că este compus din valori divizionare mai mici decât optimea.

Fig. 2 *Boléro* –
Disponerea formulei
ritmice de
acompaniament, ca
expresie de mișcare



Trebuie să menționăm că la momentul cadențial (penultima măsură) primul termen (2A) al formulei primului rând de pulsație-refren se „îneacă” într-o sincopă (εθ), legată cu o șaisprezecime din termenul C (dublul triolet de șaisprezecimi), după care, din al doilea rând (a doua măsură a perechii obișnuite) nu mai rămâne sonor decât o optime, restul formulei fiind măsurat prin pauze.

În superlativele lor epocale, arhetipul binarului s-a statuat prin marș, iar cel al ternarului prin vals. Ofensiv și aplatizant, marșul brăzdează geometric, linear și rectitudinal. Defensiv și figurativ, valsul trasează înconjurul unui centru el însuși rotativ și în circularitate. Le putem considera și sub străvechile principii Yang (masculin) – marșul – și Yin (feminin) – valsul. În *Boléro* acestea se împletesc și inversează caracterial sub ferma condiție a unui tempo moderat¹. Astfel, accentele metrice sunt periodizate ternar și totuși robust, prin invariabila (unicitatea) valorii timpice (ca într-un marș rar), în vreme ce accentele de timbrometrie alternează în variabila (dualitatea) unei perechi de timpi asimetrici *lung-scurt* (ca într-un vals lent).

Caracterul de thanatos al forței de adâncime îl asociem cu planul de pulsație din perspectiva incidenței cu tendința vietudinală de continuitate. Pulsația este un aspect de continuitate (mișcarea) *prin* discontinuitate (încremenirea, ca simultană încetare a mișcării și sunetului). Fiecare moment-puls trimite totodată în recuperarea continuității (orizontal-lineare)

¹ În partitură se indică: *Tempo di Bolero, Moderato assai* (t/pătrimea = 66 MM). La prima înregistrare a lucrării (Paris, 8 ian. 1930), cu dirijorul Piero Coppola, Ravel a cerut insistent un ritm constant, criticând dirijorul pentru că a ajuns mai repede la sfârșitul lucrării. Potrivit declarației lui Coppola: „Maurice Ravel nu avea încredere în mine pentru *Boléro*. Îi era frică că temperamentul meu mediteranean m-ar fi surprins și aș fi accelerat tempo-ul. Am asamblat orchestra la Salle Pleyel, iar Ravel s-a așezat lângă mine. Totul a mers bine până în ultima parte, unde, în ciuda faptului că am reușit, am crescut tempo-ul cu o fracțiune. Ravel a sărit, a venit și mi-a tras jacheta: "Nu așa de repede!", a exclamat el și a trebuit să începem din nou."

dinspre limita primă (de incipit/suprafață) și în avansarea discontinuității (vertical-coborâtoare) către o limită ultimă (de finalitate/ adâncime).

Pe fiecare plan de axă avem în plus și un profil: oblic-suitor – prin creșterea masei și intensității/densității instrumentale; oblic-coborător – prin dezagregarea întregii mișcări sonore. Creșterea este lentă, dezagregarea rapidă. Cum deja am anticipat, cele două profile sunt determinate însă de o *a treia forță*, care conjugă printr-un *nod* buclucaș erosul și thanatosul. Este o forță *ludică*, de prim-plan (chip), balansând imprezibil între rațional și irațional, căreia îi corespundem *voința glumeață* (ghidușă) a autorului. Simbolic, o vom numi forța *trickster*¹.

În *Boléro* tricksterul convertește (profilează pervers) senzualitatea discretă a erosului către exhibarea unui paroxism orgiastic. La rândul-i, thanatosul este atras (profilat revers/răsturnat) să spulbere la suprafață. Înnodarea celor două suprimă în fapt mișcarea a tot, deopotrivă ca sunet și ca tăcere, prin aceea că sunetul dispare, iar tăcerea încremenește. Concluzionăm că, în arealul acestei nostime petreceri muzicale, trinomul eros-thanatos-trickster declină o estetică a *carnavalescului*.

Carnavalescul devine vizibil în *Boléro* doar o clipă, manifestându-se intempestiv abia la final, în climaxul dinamicii procesate prin cumulara masei orchestrale. Nu-ți lasă timp de survol, căci rămâi în grimasa nedumeririi. O performanță de construcție aparent inutilă, încheiată anapoda cu un strigăt drept lovitură de ciocan. Cromatizarea pe treapta-armonică a doua coborâtă semitonal (Re_b) exprimă interjecția unui suspin:

¹ Trickster este un personaj dotat cu o inteligență deosebită de care se folosește spre a truca și a-și bate joc de regulile și comportamentul convențional, dar și de alterare primenitoare a sacralului spre recuperarea unei ordini naturale, cosmice. Tricksterii sunt personaje arhetipale care apar în miturile multor culturi diferite, sinonim cu Mercur (romani), Hermes (greci), Eshu (în mitologia Yoruba), Iepurele (comunități africane) etc., identificat de Jung și sub arhetipul clovnului.

Of! Pe moment, te lasă „mască”. Da, Ravel are dreptate, nu a fost nici măcar o glumă. Doar un simplu exercițiu de orchestrație. Și totuși, cât de exemplar! (va urma)

SUMMARY

George Balint

The Aesthetic Gaze (IV)

Three new chapters pursue the analysis of the aesthetic gaze in greater depth: XI. Characters of Orientation of the Aesthetic Gaze; XII. The Layout of the Musical Object – State, Movement, Distribution; XIII. An Aesthetic Gaze upon Ravel’s *Boléro* – Illustrating Commentary.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez